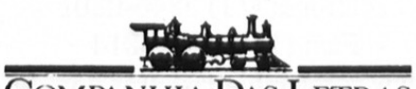
DAVI ARRIGUCCI JR.

ENIGMA E COMENTÁRIO

ENSAIOS SOBRE LITERATURA E EXPERIÊNCIA

1ª reimpressão



COMPANHIA DAS LETRAS

BELLATRIX
82.09
A776e

Copyright ©1987 by Davi Arrigucci Jr.

Capa:
Ettore Bottini
a partir de *Armadilha de lagosta e rabo de peixe,*
móbile suspenso de Alexander Calder

Revisão:
Telma Domingues
Lúcio Mesquita Filho
Adriana Lichtenfels
Luciane Raspes

ISIÇÃO POR COMPRA
JUIRIDO DE Primícia
1 MAR. 2010
2864
REGISTRO 9735857 91
DO REGISTRO 12-03-2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A811e Arrigucci Júnior, Davi, 1943-
Enigma e comentário : ensaios sobre literatura e experiência / Davi Arrigucci Jr. — São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ISBN 85-85095-45-8

1. Literatura — História e crítica 2. Literatura brasileira — História e crítica I. Título. II. Título: Ensaios sobre literatura e experiência.

87-1662 CDD-869
-869.909

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura : História e crítica 809
2. Literatura brasileira : História e crítica 869.909

SC001167244
275877

2001

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone: (11) 3846-0801
Fax: (11) 3846-0814
www.companhiadasletras.com.br

275877

ÍNDICE

O humilde cotidiano de Manuel Bandeira 9

Braga de novo por aqui 29

Fragmentos sobre a crônica 51

Móbile da memória 67

Pedaço de conversa (Resposta a Antonio Callado) 113

Gabeira em dois tempos 119

Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião) 141

Juan Rulfo: pedra e silêncio 167

Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984) . 173

Literatura, exílio e utopia 189

Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano) 193

Enigma e comentário (Epílogo) 227

Nota bibliográfica 237

O HUMILDE COTIDIANO DE MANUEL BANDEIRA

E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte.
Manuel Bandeira

La rue... seul champ d'expérience valable.
André Breton

1.

A compreensão da *atitude humilde,* fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, "cristalizada" desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores.[1] Como questão essencial, pode ser encarada de diversos lados. Um decisivo é o da sua relação com a pobreza.

Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, en-

(1) Mário de Andrade se refere a *Libertinagem* como "um livro de cristalização". Ver "A poesia em 1930", em *Aspectos da literatura brasileira,* São Paulo, Martins, s.d., p. 28.

fim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer — fundação de uma poética. É este o termo que, na sua acepção original, parece convir à noção que Bandeira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime.

Ao que parece, a década de 20 foi um período decisivo para a constituição dessa atitude fundamental, que marcará toda a obra posterior. Decerto, ela não surge do nada, mas cresce lentamente e amadurece com a suavidade de um fruto ao longo do tempo — um fruto da experiência. Aos poucos, vai juntando sedimentos dispersos e, no calor de um momento, se cristaliza, moldada através do exercício repetido da linguagem como uma aprendizagem da expressão. Ao mesmo tempo, se assemelha à prática de um artesanato interior, que se processasse como modelagem da subjetividade em sua relação com o mundo. E surge então com a naturalidade de um rio, capaz de espelhar as contradições da passagem e recolher o belo nas "profundidades tranqüilas": uma atitude única e intransferível de dar forma, que é ainda um jeito de ser, escorado na humildade como valor de fundo.

À primeira vista, estamos diante de um fato de ordem estritamente íntima e pessoal, que, no entanto, se constituiu em contacto com circunstâncias variadas e sempre dependeu delas para se configurar poeticamente. É como se o poeta tivesse criado uma postura receptiva, feita de modéstia e recolhimento, para agasalhar os fatos do mundo, a que respondem os poemas. Bandeira insiste várias vezes na tecla de que seria "um poeta de circunstâncias e desabafos"[2] e torna explícita, em trechos de sua prosa, sempre consciente de sua arte poética, essa postura básica, como nesta crônica de 1956, recolhida por Drummond em *Andorinha, andorinha:*

(2) Cf., por exemplo, *Itinerário de Pasárgada,* Manuel Bandeira, *Poesia e prosa,* Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. II, p. 107.

> No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor, que há uns cinqüenta anos não faz senão esperar a morte, cantando as grandes tristezas e as pequenas alegrias que a vida lhe tem proporcionado.[3]

E, pouco depois, acrescenta este aspecto igualmente decisivo:

> (...) o poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano.[4]

As relações entre o Eu e as circunstâncias se tornam o eixo de uma questão de poética: a da construção do poema, em que mudam os fatos e muda o sujeito, na alquimia da linguagem, sempre em busca de um despojamento, que, na verdade, corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano. Ao contrário do que se poderia pensar, o poeta, ao construir o poema, não estará poetizando o cotidiano. Quando se leva em conta a herança parnasiano-simbolista de sua fase inicial, logo se vê que ele está mesmo é despoetizando a expressão, pelo acercamento ao prosaico e ao coloquial, de que o uso do verso livre é índice, no momento básico da libertação, representado por *Libertinagem*. Não se trata absolutamente de elevar o que se capta no plano comum do dia-a-dia, mas de *desentranhar* aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado. A pobreza se revela então como condição real do sujeito, modo de contactar e perceber o poético, e método de dar forma ao poema. Por isso, Casais Monteiro pôde falar numa "pobreza voluntária" do Bandeira maduro, e Álvaro Lins, em sua "pobreza franciscana".[5] Para nosso poeta, a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens,

(3) *Andorinha, andorinha,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 17.
(4) *Ibidem,* p. 18.
(5) Cf. A. Casais Monteiro, *Manuel Bandeira,* Lisboa, Inquérito, 1943, p. 50. E A. Lins, *Jornal de Crítica,* 1.ª série, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941, p. 41.

no chão do cotidiano. Sua linguagem se liberta assim do estilo elevado da herança parnasiano-simbolista dos anos de formação, do poeta penumbrista dos primeiros livros, para se fazer um discurso mesclado, um *estilo humilde,* à sua maneira, de forma que a emoção alta e sublime, o "mistério poético", se ilumine num relance, em meio às palavras de todo dia.[6] Aqui se encontra a plataforma de lançamento do poeta maduro, a base de sua atitude criadora pessoal.

Situado perto do chão (afinal, humilde, *humilis,* procede de *humus*), ele abandona a posição de destaque do primeiro plano, contendo a função emotiva de sua linguagem: abandona o "gosto cabotino da tristeza", deixa de bancar o ser de exceção, marcado para o sofrimento, para se generalizar na forma poética, evadindo-se para o mundo e a vida, cuja poesia capta nos "raros momentos" em que ela, poesia, se quer mostrar.[7] Nesse movimento, surge um sujeito evasivo que representa propriamente uma objetivação do Eu, uma ruptura das defesas e barreiras para o exterior. Um movimento que coloca Bandeira na já longa tradição da poesia moderna, que pode ser vista, conforme disse uma vez A. Breton, como a história das "liberdades que os poetas tomaram com a idéia do eu sou". Como "a poesia está em tudo — tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas", o poeta mantém uma "atitude de apaixonada escuta" diante do mundo — dos seres, das coisas e, sobretudo, das palavras comuns, executando uma espécie de jogo ou dança amorosa com o acaso: verdadeira *libertinagem,* em que o momento de revelação lírica se confunde com o relance erótico, capaz de desvelar a nudez sublime da amada inesperada. A poesia se dá, pois, no mesmo plano da materialidade do corpo, como uma autêntica "iluminação profana", um *alumbramento.* É quando se subverte a banalidade da existência, o lugar comum se muda num insólito mais real do que o real e se produz o estranhamento do novo; é então

(6) Utilizo a expressão "estilo humilde" a partir de Erich Auerbach, "Sermo humilis", em *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo,* Milão, Feltrinelli, 1970, pp. 33-67.

(7) A expressão é do *Itinerário de Pasárgada,* p. 11 da ed. cit.

que se cumpre a arte de Bandeira para desentranhar o ouro da ganga bruta e surge o poeta "desconstelizador", conforme viu Haroldo de Campos.[8] Momento privilegiado, em que o salto de superação do Eu (o "Eu é outro") permite a conquista do exterior como interior e vice-versa, assim como do alto no baixo: instante de manifestação do sagrado em chão profano — epifania, plenitude instantânea da vida que se sustém por um fio, por milagre, diante da morte onipresente. Esta, *Belle Dame sans merci,* "Dama Branca", imagem da sedução e da dissolução do poeta, libertadora mor do Eu, figura ambiguamente familiar e distante, cotidiana e esquiva, foco e sumidouro do desejo, fundo negro de toda iluminação erótica e poética, é a convidada *natural* que se aguarda ao fim do dia nos versos inesquecíveis de "Consoada". Transformada em ameaça de cada dia, se faz companheira cotidiana, presença do radicalmente estranho na experiência de todo dia: condição do milagre da vida e da poesia, ela "que é o fim de todos os milagres", como se lê em "Preparação para a morte". Ao mesmo tempo, a poesia do humilde cotidiano trata a morte com a mesma naturalidade dos fatos comuns, que se integram à experiência, conforme a ordem natural das coisas. O efeito final é, para sempre, contundente: no rosto das pobres coisas transitórias, o traço da destruição é outro sinal da beleza.

2.

O Modernismo, com uma série de características, sempre refletidas na consciência crítica de Mário de Andrade — o sentido da experiência coletiva, a confiança no presente, a coragem intelectual, a ousadia da experimentação, o próprio apego à realidade prosaica e cotidiana, e a preocupação social —, certamente deu espaço e poderoso estímulo para o grito de libertação que representou *Libertinagem.* Abriu comportas para a evolução interna do trabalho do autor, que, em parte, anunciava e, em

(8) H. de Campos, "Bandeira, o Desconstelizador", em *Metalinguagem,* Petrópolis, Vozes, 1967, pp. 99-105.

parte, aprendia com o movimento, desenvolvendo-se, porém, sempre com resguardo pessoal, de forma sutil, mas constante. No *Itinerário de Pasárgada,* misto de confissão, comentário crítico e poética explícita de Bandeira, bem como no interior da obra, a partir de *A cinza das horas,* se verifica o processo de uma aprendizagem, que tem inúmeras faces. Quer dizer: até se constituir como uma postura estética definida e madura, a atitude estilística de Bandeira remete a uma história comprida, em cuja gênese mergulham raízes fundas e emaranhadas, difíceis de deslindar. É nessa longa história, que é rigorosamente a história de uma experiência artística e humana no sentido mais amplo, que o contacto direto do poeta com a pobreza material, sobretudo durante a década de 20, pode ter desempenhado papel importante, combinando-se a vários outros fatores. Basta pensar como elementos biográficos e da psicologia individual, da tradição literária e artística e do contexto histórico-social podem ter pesado na configuração da sua atitude criadora e talvez ajudem a explicá-la.

Os exemplos desses fatores são muitos. No plano biográfico, a tuberculose que acometeu o poeta mal saído da adolescência pode ter tido algum desempenho na formação de sua atitude humilde. A doença obrigou Bandeira a um tipo especial de vida, em que a poesia foi chamada a preencher o espaço do ócio. A invalidez inicial, o tédio, a ameaça da morte, a cada dia, se enlaçam intimamente à experiência do jovem poeta. Ao mesmo tempo, ele teve de aprender a conviver com a enfermidade, ou ainda mais, teve de se entregar a um exercício de humildade para sobreviver, como confessa várias vezes, e isto decerto não foi sem conseqüências para o imaginário e a prática do escritor.[9] Digamos que a tuberculose, se, por um lado, tolheu a ação, por outro, instigou o vôo da imaginação, solta no ócio; criou espaço para a disponibilidade da criação, ao mesmo tempo que amarrou o criador à disciplina ascética da sobrevivência, impondo-lhe, de quebra, temas como o da morte.

No plano da história literária, muitas leituras atentas e até contactos esporádicos podem ter contribuído no mesmo sentido.

(9) Cf., por exemplo, *Itinerário de Pasárgada,* pp. 54 e 56 da ed. cit.

Na massa enorme de leituras, de que há referência no *Itinerário de Pasargada*, nas crônicas e nos estudos literários, se pode perceber uma linha de força da simplicidade expressiva, fundamental para o ponto de vista que nos ocupa. Ela pode ser rastreada bem longe, no quinhentismo português (e mesmo antes, na poesia medieval), nos românticos alemães como Heine e Lenau, em Gonçalves Dias (de quem Bandeira enfatiza a simplicidade sublime na "Canção do exílio"), nos poetas simbolistas franceses, belgas e portugueses. Antonio Nobre, em cujo destino o jovem Bandeira viu espelhado o seu, e Cesário Verde são pesos marcantes. Mas, são sobretudo os franceses e belgas, e entre estes os de tom menor, dicção coloquial e corte irônico, os que mais interessam, de nosso ângulo de visão. Guy-Charles Cros, Laforgue, Maeterlinck e Apollinaire são referências constantes na formação do meio expressivo do poeta brasileiro. A elas se deve acrescentar a contribuição também poderosa dos italianos, que Bandeira leu nos anos que precedem a cristalização de sua atitude madura. São poetas crepusculares, que trabalharam contra a eloqüência dannunziana, e futuristas, como Sergio Corazzini, Palazzeschi, Govoni e Soffici. Deles pode ter também passado a Bandeira o gosto das *"povere tristezze comuni"*, como se lê num poema de Corazzini, pelo qual nosso poeta diz ter-se apaixonado. A tudo isso se deve somar ainda o peso dos crepusculares brasileiros, contemporâneos dos anos de formação de Bandeira, como, por exemplo, Mário Pederneiras e, principalmente, Ribeiro Couto, penumbrista com gosto pelos simbolistas franceses menores: Samain, Jammes, etc. Couto foi grande amigo de nosso poeta, seu companheiro chegado na década de 20, num momento decisivo para o Bandeira morador pobre e solitário do morro do Curvelo, no Rio de Janeiro. Como no caso de Pederneiras, há nele uma sensibilidade suburbana, uma queda pelas coisas miúdas e banais, onde uma velha linha romântica, tão forte em Álvares de Azevedo, parece que se reata e continua século XX adentro, ganhando nova dimensão com Bandeira e o Modernismo.

Se certos motivos, temas e atitudes, relacionados com a pobreza, podem ser facilmente assinalados nesse amplo quadro da tradição literária, o que mais chama nossa atenção é a importância

desta para a aproximação técnica do poeta brasileiro às formas de um estilo prosaico moderno. Vários dos poetas citados — sobretudo os de expressão francesa — tiveram papel de relevo no que o próprio Bandeira chamou sua "prática de aproximação" ao verso livre. Essa prática consistiu, principalmente, no contato com a experiência do verso de Guy-Charles Cros, de Jules Laforgue, entre outros, e com "estranhos dessensibilizantes" (tradução em prosa, como as de Poe por Malarmé; *menus*; receitas de cozinha; fórmulas de remédios; anúncios, etc.).[10] Com isto, pôde Bandeira ir além dos versos metrificados e rimados, rumo aos ritmos pessoais do verso livre, e mais: pôde ampliar o espaço do poético, dar com a poesia onde menos se espera, desentranhar o sublime na matéria e nas palavras mais humildes.

Ao buscar a direção do despojamento, do interesse pela pobreza e pelo prosaico (este, uma linha de força desde Baudelaire, como é sabido), Bandeira poderia estar retomando ainda uma tendência difusa nas artes européias do princípio do século, precisamente em artistas que, como ele, tinham raízes no Simbolismo. Penso, por exemplo, no caso de Rilke, o do *Livro das Horas* (1903), onde aparecem "expressões de humildade franciscana",[11] e no Picasso de fase inicial, o pintor da *Gente pobre à beira-mar* (1903), da inacabada *Morte de Arlequim* (1905), dos *Saltimbancos* (1905).

Quando se pensa, portanto, no conjunto da tradição literária e artística como fator explicativo da atitude humilde do poeta brasileiro, os problemas se expandem e fica a dificuldade de apreensão profunda de sua gênese, pois as raízes intrincadas da questão parecem escapar sob a terra. Mais próxima, a circunstância concreta da pobreza material do poeta, tal como se mostra na década de 20, lança um novo desafio, agora no plano do contexto histórico-social brasileiro. A questão envolve uma situação de classe social: um poeta, vindo de uma família tradicional do Nordeste, da "aristocracia" rural, se identifica, em determinado momento, com uma postura humilde. E de novo se coloca uma

(10) Cf. *Itinerário de Pasárgada,* p. 33 da ed. cit.

(11) Expressão de Otto Maria Carpeaux sobre Rilke. Cf. *História da literatura ocidental,* Rio de Janeiro, O Cruzeiro, vol. VI, 1964, p. 2.801.

questão de poética: como um fato de natureza social, extraído da vida concreta de Bandeira, pode se transformar num componente interno da obra lírica, aparentemente refúgio do sujeito solitário?

De um lado, temos a história pessoal de uma mudança, que implica o processo social. De outro, um movimento interno de constituição do estilo e da estrutura da obra. O modo de articulação do aspecto social com o formal se torna, então, o ponto decisivo da interpretação crítica. Sem desprezar o peso de outros fatores na gênese da atitude do autor, parece residir aqui um aspecto essencial para a compreensão da atitude estilística do poeta, já que aparece em sua plenitude o problema de uma poesia de "circunstâncias e desabafos".

Sendo Bandeira um lírico "tão intratavelmente individualista", como o definiu certa vez Mário de Andrade, fica evidente o paradoxo de querer abordá-lo por este ângulo, que, no entanto, é o paradoxo central de sua forma. O próprio poeta parece ter resistido a isso. Referindo-se aos poucos exemplos de "emoção social" em sua poesia, reconhece seu desejo intenso de participação, mas acaba por se considerar "poeta menor", como se não desse para tanto.[12]

Ora, essa designação de "poeta menor" apenas recoloca o problema. Sempre repetida ao longo da obra em prosa, procede da mesma atitude humilde, marca profunda de sua fase madura. Os exemplos esparsos de "emoção social" do poeta, na verdade, são poemas em que a pobreza aparece como o objeto da representação literária, isto é, como um assunto a que não se pode furtar um poeta com os olhos voltados para a realidade brasileira, onde a miséria é o prato de cada dia. Mas não é como tema que a pobreza aqui importa. É essencialmente no modo de representação que se afirma sua importância fundamental: concebida como um valor ético de base, um modo de ser exemplar, a humildade se converte ainda num princípio formal do estilo. É, então, no modo de ser mais íntimo da linguagem poética, no coração da lírica, que o social surge como uma dimensão decisiva: a relação com a pobreza passa a ser um fator interno da estruturação da obra.

(12) Ver *Itinerário de Pasárgada,* p. 84 da ed. cit.

Para se compreender um pouco essa passagem, é preciso voltar ao eixo central das relações entre o Eu e as circunstâncias. Nos termos de Bandeira, essas relações podem ser vistas, no momento de constituição de sua atitude madura, como um processo que envolve o Eu, o quarto e a rua.

3.

1920 marca, para Bandeira, "o momento mais inesquecível": a morte do pai. Era este o último amparo com que contava o poeta doente, vivendo o drama irônico da espera da morte que não vinha: "Porque eu não tinha medo de morrer, bem entendido, se no transe tivesse na minha mão a mão de meu pai."[13] E, como no poema "A Dama Branca", a morte engana: "Não morrerei com a mão na de meu pai. Ele é que morreu com a sua na minha. Eis o meu momento mais inesquecível."[14]

Desamparado e só, Bandeira se muda da rua das Laranjeiras para a rua do Curvelo, onde passará treze anos decisivos de sua carreira literária. Ali escreverá três livros de poesia: *O ritmo dissoluto, Libertinagem* e, em parte, *Estrela da manhã*; e mais um de prosa: *Crônicas da Província do Brasil.* Ali, sobretudo, amadurecerá: "A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou."[15]

A mudança para "o velho casarão quase em ruína" no alto do morro do Curvelo ganha então a força de um momento simbólico na vida do poeta, com reflexos profundos em sua atitude, espelhada nos poemas. Representa, em primeiro lugar, o encerramento, para Bandeira, da convivência em família, que lhe dará, no entanto, pela reconstrução da memória, um espaço temático central. Na sua nova moradia ("quase em ruína") se condensa e exprime a história de sua família até ali: uma linha de progressiva decadência financeira, agravada durante a guerra, e de queda de

(13) Cf. *Andorinha, andorinha,* p. 40.
(14) *Ibidem, loc. cit.*
(15) Cf. *Itinerário de Pasárgada,* p. 52 da ed. cit.

nível social, pontilhada ainda por uma sucessão de mortes, que a foram desfalcando de seus membros e reduzindo-a implacavelmente, até sobrar, no ponto final, o poeta já pobre, longe da terra natal e da infância feliz, completamente só. Situado, por fim, ironicamente no alto, descobre o que se passa embaixo, os movimentos da pobreza e, com ela, no nível da rua, descobre a infância: "Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na rua do Curvelo que aprendi os caminhos da infância."[16]

Deste modo, nos anos passados na rua do Curvelo, se pode perceber um movimento de concentração da experiência do poeta: são anos de recolhimento e recomposição das reminiscências. Mas, ao mesmo tempo, se nota também um movimento de expansão de sua experiência, aberta para o mundo novo do cotidiano, achado na rua: "A rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo."[17]

Talvez o poeta tenha subestimado um pouco o clima modernista em que já vivia (é por esse tempo que conhecerá pessoalmente Mário e outras importantes figuras do Modernismo), mas é verdade que Ribeiro Couto percebeu a importância daquela abertura para o mundo objetivo da rua: "Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam as crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela, começastes a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que

(16) *Op. cit., loc. cit.*
(17) *Op. cit.*, p. 51.

a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua."[18]

A descoberta se dá como uma "evasão para o mundo",[19] o que permite, no plano da poesia, uma superação dos antagonismos, sem perder o acúmulo da experiência sofrida. Há um reconhecimento do outro, um resgate da dor na miséria alheia e comum, um sentimento fraterno de comunhão no trágico da existência cotidiana, permitindo o movimento de identificação e objetivação do Eu. Assim, numa situação pessoal propícia, identificado com os seres humildes, Bandeira aprende a olhar o mundo perto do chão.

Essa nova postura diante do mundo e da poesia se torna, no âmbito do poema, uma *atitude estética,* que independe de qualquer relação direta com fatos biográficos do autor para se manifestar. No admirável "Poema tirado de uma notícia de jornal", de *Libertinagem,* que é dos textos mais fortes e pessoais de Bandeira, como observou Mário de Andrade, o Eu permanece ausente na breve história de um pobre diabo que enfrenta a morte:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro
da Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no Bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu
afogado.[20]

O poema, com argumento narrativo supercondensado, começa por uma caracterização paradoxal, porque acumula atributos sem definir a figura de que trata (um antecessor possível de "O

(18) *Op. cit.,* p. 52.

(19) A ótima expressão é de Sérgio Buarque de Holanda, "Trajetória de uma poesia", em M. Bandeira, *Poesia e prosa,* vol. I, p. XXIV.

(20) *Estrela da vida inteira,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1966, p. 117

operário em construção", de Vinícius, e do "Pedro Pedreiro", de Chico Buarque). Sem características precisas, João Gostoso, sem nome próprio, sem moradia ou emprego definidos, como numa folha de ocorrência policial, virada do avesso pela indeterminação, cumpre implacavelmente seu destino para a morte. Numa descida inevitável e sem explicação, como a de uma pedra que rola morro abaixo por necessidade física, ele também se precipita nesses versos livres sem pontuação. A passagem do ritmo lento dos versos iniciais, longuíssimos, para os seguintes, curtíssimos, imita, na expressão, este movimento, enfatizado até visualmente pela oposição entre a verticalidade rápida dos curtos e a horizontalidade espraiada dos longos, no princípio e no fim. Algo da dança de morte de João Gostoso se imprime nas angulosidades do ritmo do poema como um todo: um movimento que, do caos da vida sem rumo certo (Babilônia), se precipita no caos das águas finais. João desce do morro da Babilônia — espaço confuso da miséria anônima, situado ironicamente no alto como o famoso jardim suspenso —, para se matar na lagoa Rodrigo de Freitas — espaço baixo e, contraditoriamente, lugar de riqueza no Rio de Janeiro. A inevitabilidade é trágica e se desfecha, após momentos de êxtase, de uma alegria dionisíaca, expressa de forma ritual e dramática, nos versos dissílabos de acentuação simétrica que precedem o desenlace: "Bebeu/Cantou/Dançou".

Os elementos narrativos e dramáticos aparentemente dominam o texto, sem que se perceba, à primeira vista, a presença do sujeito lírico. Este, no entanto, transforma por sua escolha subjetiva e pela forma contida e ambígua da linguagem, uma informação jornalística e rotineira de suicídio, num elemento de experiência íntima: contados com despojamento ascético, os fatos que sintetizam uma vida adquirem uma ambígua ressonância, que o leitor deve interpretar. A informação não se esgota, como é de sua natureza, nos fatos: a narrativa brutal se adensa numa situação simbólica de valor geral, de forma que percebemos um complexo destino humano, ferido pelo trágico, velado sob o anonimato da banalidade cotidiana. O mistério poético brilha oculto na existência humilde de todo dia, onde o olhar conivente do poeta o desentranhou.

4.

A aproximação do poeta à rua não se fará nunca, porém, diretamente, com a disposição de quem se entrega de braços abertos ao que der e vier. Bandeira se recolhe sempre, com pudor, com reserva, preferindo integrar o acontecimento externo ao seu modo de ser. O que é ostensivo e gritante aparentemente o choca, e, embora seja capaz da visão mais desabusada, franca ou cruel, tende à contenção, capaz de potenciar o sentido. Seu contacto com o exterior, mediante a observação ou escuta atenta e sensível da vida cotidiana, que reponta igualmente nas crônicas, se dá pausadamente, na tranqüilidade, através da experiência do ser solitário que, antes de tudo, observa, ouve, medita e incorpora, se é o caso. Ao longo de toda a obra, o poeta parece mesmo situar-se preferencialmente na posição de quem olha ou escuta. E de quem olha ou escuta de um espaço especial, de onde se descortina o mundo lá fora: o espaço do quarto.[21] Nele se produz muitas vezes o contacto, a alquimia em que o mundo se reorganiza segundo uma lógica interna da imaginação poética, capaz de transfigurar radicalmente os fatos de fora, os retalhos do dia-a-dia, entrados janela adentro, como na aparição fantasmagórica do "Noturno da rua da Lapa". Mas é também o receptáculo da vida miúda e comum, a concha de ressonância dos ruídos do cotidiano, como no "Comentário musical", onde, aberto para a grandeza e altissonância do mundo, recebe e registra, em estilo simples, um "silvo agudo de sagüim".

O apego ao quarto é tão forte e reiterado em Bandeira, que parece constituir o espaço principal da experiência. E sugere o hábito do doente, obrigado ao resguardo constante e cuidadoso, ao retraimento, ao receio da exposição excessiva. Mas logo se torna o espaço imaginário, com força para se sustentar sozinho, "intacto, suspenso no ar", após a demolição da casa, como se lê na "Última canção do Beco". Vira uma imagem tão poderosa que, mesmo sem que haja referência explícita a ele, se percebe

(21) Ver as observações de Gilda e Antonio Candido sobre a "reorganização progressiva dos espaços poéticos em Bandeira", em sua "Introdução" à *Estrela da vida inteira,* p. lv.

sua presença virtual, como no caso do "Poema só para Jaime Ovalle". Na verdade, pela reiteração, acaba por se associar ao espaço da interioridade do Eu, como se fosse um casulo da consciência, em cuja intimidade se recolhem imagens do mundo, se coletam lembranças, o poeta se encontra consigo mesmo e dá asas à imaginação.

Tão ligado à intimidade reservada, se insinua aparentemente como refúgio solipsista, mas é de fato, para o poeta maduro, o lugar de mediação nas relações entre o Eu e o exterior. Posto em confronto com a rua, se mostra como espaço de um movimento de superação do sujeito solipsista, pelo qual se realiza a objetivação da experiência pessoal. Assim, no "Poema só para Jaime Ovalle", se dá uma espécie de dialética entre o espaço de dentro e o de fora. Como vasos comunicantes, o quarto do Eu solitário — espaço da interioridade — e o dia chuvoso lá fora — espaço da natureza — se opõem e se interpenetram, da mesma forma que o passado se deixa recolher, pela memória, no momento presente da contemplação. Movimento e duração permitem a transfusão dos opostos e se revelam como o fluxo subjacente à imagem iluminada que o poema condensa e resgata.

É desta intercomunicação entre o quarto e a rua que parece nascer a atitude definitiva do poeta e, mais uma vez aqui, se revela o papel decisivo que pode ter desempenhado no processo o contacto com a pobreza.

Em 1933, Bandeira deixa a rua do Curvelo para se fixar na Morais e Vale, "uma rua em cotovelo, no coração da Lapa". Há um reforço do "sentimento de solidariedade com a miséria", pois ocorre uma aproximação ainda maior da gente e do trabalho humilde, de novo espelhada na situação espacial do poeta: "Da janela do meu apartamento em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo embaixo, onde vivia tanta gente pobre — lavadeiras e costureiras, fotógrafos do Passeio Público, garçons de cafés."

Alguns anos mais tarde, na *Lira dos cinqüent'anos* (livro novo, incluído na primeira edição das *Poesias Completas* de 1940), Bandeira publica um de seus poemas de "emoção social", "O martelo", sem dúvida do tempo da Morais e Vale, como parecem atestar as prováveis alusões à "rua em cotovelo" (no primeiro verso) e ao Convento do Carmo:

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente.
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.[22]

Desde o primeiro verso, estamos sob o signo do inevitável, e se faz impossível escapar ao impacto do poema como um todo. Síntese de uma totalidade, condensação poderosa de uma experiência, cuja complexidade se impõe desde logo, sua expressão, contudo, se concentra num simples instrumento do trabalho humilde: o martelo. De novo, o desafio da simplicidade.

Feita a leitura, se percebe de imediato que a palavra que serve de título adquiriu muito mais significado do que o comum, mediante certas relações internas do desenvolvimento do poema. A forma através da qual, no corpo do texto, se processa essa condensação do sentido, sob o signo banal, se torna o problema da interpretação. Convém ir por partes.

O poema começa por se impor pelo som. Antes de tudo, por palavras ou expressões que exprimem modalidades de som

(22) *Estrela da vida inteira,* p. 156.

e pontuam seu desenvolvimento, de modo simétrico: no princípio, as "rodas rangem"; no meio, "o pio da coruja", associado, pela doçura, com o "arrulho de pomba"; no fim, o "cântico" do martelo do ferreiro. Passamos, assim, de um ruído maquinal estridente, a um som animal marcado pela doçura e, por fim, a um som harmonioso, ligado ao universo do trabalho humano, em que há ainda um eco do sagrado: o termo "cântico" tem algo de excelso e remete às formas primitivas da lírica, como os hinos em louvor da divindade, evocando a tradição bíblica.

No meio, "o pio da coruja" não se mostra pelo lado sinistro e agourento, tão comum na tradição popular, o que o tornaria anúncio do trágico, prendendo-o à sugestão de catástrofe inevitável. Isto é, ele não reitera, como indício, a ameaça contida na primeira estrofe, onde a idéia de inevitabilidade trágica está enfatizada, pelo corte e destaque, em todo um verso, da circunstância inexorável, associada à estridência do ruído maquinal. Ao contrário, "o pio da coruja", pela doçura, é base de uma comparação com o "arrulho de pomba". Dessa forma, se desvia do sentido comum, para sugerir a integração harmoniosa no ambiente, onde, apesar da insinuação contínua da ameaça ("Dentro da noite/No cerne duro da cidade"), o Eu se sente protegido. Ameaça sabiamente reforçada, no plano da expressão sonora do poema, pela aliteração "dura" das consoantes dentais (/d/ e /t/) e pela aliteração discreta do /r/, que faz ainda ecoar, no princípio da segunda estrofe, a estridência ameaçadora do rangido das rodas e dos erres dos primeiros versos — gritantes nas sílabas fortes do ritmo:

> As *r*ódas *r*ángem na cúr*v*a dos tr*í*lhos
> Inexor*á*velmén*t*e.

A pomba, termo da comparação, traz consigo o poder sugestivo de uma imagem convencional de ressonância arquetípica. Associada à simplicidade (nos evangelhos), ao Espírito Santo (na tradição cristã), ao anúncio da paz, da harmonia, da superação da catástrofe (como na lenda de Noé), evoca um leque de conotações bíblicas, como a palavra "cântico", à qual se liga diretamente no *Cântico dos Cânticos,* de Salomão: chama-se à

amada "pomba minha", "porque tua voz é doce".[23] No texto, tais conotações se potenciam pela contigüidade do espaço religioso do convento, de onde procede o pio da coruja. Precisamente, no poema, a imagem parece prender-se, de um lado, à superação do "naufrágio" do Eu, pela via da simplicidade: o resgate dos "elementos mais cotidianos". De outro, anuncia e prepara a transformação radical do ruído próprio do martelo em "cântico". Trata-se, pois, de um signo de passagem ou mediação, através do qual se processa a transformação do ruído ameaçador do início na harmonia plena do fim.

Nos extremos, as imagens sonoras, rangido e cântico, ganham agora implicações mais fundas e nítidas. As rodas introduzem o movimento e o rangido de modo implacável. Elas se destacam, como parte de um todo (o bonde), e esse deslocamento da visão sobre o detalhe, índice do movimento, cria uma metonímia do curso ininterrupto: algo que se move quase por necessidade física (a noção de *ananke* dos gregos paira aqui sobre o sentido). Esse curso bruto e inevitável das coisas, sugestão do trágico, implicando tempo e existência, se manifesta agudamente pelo rangido "na curva": espaço da ameaça, pela incógnita que o desconhecimento do outro lado envolve, como uma imagem espacializada do futuro incerto. A referência a "naufrágio" explicita a ameaça trágica, que já se concretizou na existência do Eu, sitiado agora no quarto, destroço flutuante no fluxo do tempo, onde se resume o passado pela memória e se salvam "os elementos mais cotidianos". A ameaça da destruição é permanente, mas o poeta parece ter encontrado o caminho da superação, como o restante do poema atesta.

Embora continuamente ameaçado (a "noite", o "cerne duro da cidade"), o Eu se sente protegido, ao descobrir, levado pela imagem doce e harmoniosa da simplicidade (o pio da coruja feito arrulho de pomba), no espaço social da cidade (onde, afinal, se insere e se protege o quarto), no meio do cotidiano ("amanhã quando acordar"), a imagem ao mesmo tempo humilde e alta do trabalho humano, dada pelo martelo do ferreiro.

(23) Cap. 2, vers. 14.

Destacado como as rodas, a que se opõe, numa metonímia, o martelo, instrumento da atividade miúda, mas também constante do ferreiro, acaba ganhando a força de símbolo, com poderosa carga de significação: por ele, se afirma, corajosa, a vida pobre e resistente contra as catástrofes que a ameaçam.

Neste confronto entre a ameaça inevitável de destruição e a fragilidade da resistência humana, pelo trabalho cotidiano e humilde, Bandeira resgata um sentido de sua própria arte poética: a função social de sua palavra fraterna, solidária com a pobreza. Nisto sua poesia encontra uma razão de ser, pois o poeta se sente amparado na experiência comum com os outros homens e pode reconhecer na força da fraqueza um poder paradoxal de expressão. Mas, ao mesmo tempo, nisto se revela também sua consciência aguda da fragilidade da vida, suspensa por milagre, mais perceptível na miséria, diante do poder da morte. E aí se compreende que sua atitude humilde é a marca profunda de uma ironia trágica.

(1983)

BRAGA DE NOVO POR AQUI

A grande dor das coisas que passaram.
Camões

1.

Desde que surgiu para a literatura na década de 30, Rubem Braga nos encanta com suas histórias. Ao longo dos anos, em meio às atribulações do dia-a-dia, o leitor brasileiro se habituou a esperar, em certos jornais e revistas, os dois dedos de prosa com que o "velho Braga" o prendia ao seu visgo de impenitente caçador de passarinhos. O assunto podia ser escasso ou faltar, mas o "puxa-puxa", como o chamou um dia Manuel Bandeira, se fazia assim mesmo, e tanto melhor quanto menos fosse a matéria escolhida. O narrador armava uma esparrela: o pobre leitor caía sempre, enleado naquela rede paradoxal, porque tecida de frases aéreas, soltas, borboleteantes em torno de um alvo incerto ou fugidio. De repente, naquela linguagem volátil, se encontrava terra-a-terra com a poesia do cotidiano.

Sem dúvida, se tratava de um cronista, de um narrador e comentarista dos fatos corriqueiros de todo dia, mas algo ali transfigurava a crônica, dando-lhe uma consistência literária que ela jamais tivera. Também se tratava de um escritor formado sob a influência do Modernismo, o grande movimento de renovação de nossas artes e de nossa vida intelectual neste século.

Sua prosa, desataviada e livre, era claro sinal disso. Mas era um escritor diferente, pois havia escolhido um espaço diverso de criação: o espaço dominado pela informação jornalística. E, novo paradoxo, se destacara naquele meio moderno da informação, como se o que trazia para expressar fosse inteiramente incompatível com o jornal.

É que trazia algo escasso nos tempos atuais: a sua própria experiência. Uma experiência particular, densa e complexa, inusitada para o tempo e o lugar, mas capaz de se transmitir a muitos que nela se reconheciam, permeáveis ao que havia ali de comum e solidário. Uma experiência que se transmitia por histórias, pela arte do narrador, que parecia vir de outros tempos e retomar o fio da tradição oral, nunca interrompido no Brasil, enlaçando-se ao mesmo novelo dos contadores de *causos* imemoriais.

Desde o princípio, deve ter sido difícil dizer, com precisão crítica, o que eram aquelas crônicas. Pareciam esconder a complexidade pressentida sob límpida naturalidade. Disfarçavam a arte da escrita numa prosa divagadora de quem conversa sem rumo certo, distraído com o balanço da rede, passando o tempo, mais para se livrar do ócio ou do tédio, sem se preocupar com o jeito de falar. E, no entanto, uma prosa cheia de achados de linguagem, conseguida a custo, pelejando-se com as palavras: um vocabulário escolhido a dedo para o lugar exato; uma frase em geral curta, com preferência pela coordenação, sem temer, porém, curvas e enlaces dos períodos mais longos e complicados; uma sintaxe, enfim, leve e flexível, que tomava liberdades e cadências da língua coloquial, propiciando um ritmo de uma soltura sem par na literatura brasileira contemporânea.

Do ponto de vista do gênero, eram narrativas, contavam quase sempre uma história, mas muitas vezes de um jeito tão tênue e esgarçado, que pareciam mais a meditação lírica de um Eu que falasse sozinho, recordando contemplativamente, em tom confessional, momentos vividos com grande intensidade. Mas esses momentos, marcados pela subjetividade, se enredavam de algum modo num relato objetivo, que se abria ao leitor, tornado uma espécie de ouvinte íntimo, trazido para junto de uma interioridade cujo contacto era imediato. Vistas como narração de

um caso pessoal ou relacionado com o autor, sempre disposto a desfiar suas memórias capixabas atadas a instantâneos do mundo urbano, logo revelavam seu parentesco próximo com o conto. Não diretamente com a forma literária moderna desse gênero, que, como se sabe, vem do Romantismo e de Edgar Allan Poe, mas com a *forma simples* do conto oral, ou mais propriamente com o *causo* popular do interior do Brasil, onde um saber feito de experiências se comunica de boca em boca por obra de narradores anônimos. O cronista era um tipo de narrador (assim como o cronista medieval era o narrador da História), portador de uma sabedoria prática acumulada lentamente ao longo dos anos vividos no interior ou em contacto com a vida de província. Substância remanescente do passado, matéria viva ainda nas mãos daquele que molda suas histórias com o que pôde aprender da vida e deixa na massa fugaz dos dias a marca da memória do que passou.

Muitas vezes a literatura brasileira já foi beber nessa fonte da tradição oral, como se vê em Simões Lopes Neto, em Mário de Andrade, em Guimarães Rosa, em Pedro Nava. Um amplo repertório de narrativas da campanha gaúcha, da região amazônica, do sertão e da roda familiar do interior de Minas se incorporou à forma artística da chamada literatura culta. Um material heterogêneo e variado, que se diria primitivo, arcaico ou tradicional, mas que serviu à constituição de obras cujo modo de ser prefigura a modernidade ou é essencialmente moderno. Na maior parte delas (no Mário de *Macunaíma,* em Rosa, em Nava), a mescla peculiar de gêneros que as torna difícil de classificar, do ponto de vista dos padrões tradicionais da convenção literária, parece articular-se em profundidade com as peculiaridades da realidade representada, cujo traço marcante é o desenvolvimento histórico desigual. A solução estética, diferente em cada caso, não deixa de implicar o mesmo problema crítico fundamental: pelo seu modo de ser *sui generis,* elas tornam ostensiva a questão das relações entre a forma mesclada que apresentam, a matéria tratada e o processo histórico-social a que, até certo ponto, parecem corresponder. No caso específico de Rubem Braga, menos ostensivo, são as narrativas da infância e da terra capixaba que afloram de repente no chão da cidade

moderna, criando o efeito de estranheza poética de um narrador deslocado ou erradio, cidadão do mundo entretido em contar histórias do que ao seu redor já não tem história. O que se esfuma ou se apaga, à distância, ou se foi, definitivamente, delineia o traço da beleza na prosa de Braga, tão envolvida, por outro lado, com eventos da atualidade.

Quando se pensa nas suas histórias, a gente logo nota que formam uma mescla ímpar, difícil de deslindar, entre o tradicional e o moderno, assim como uma liga estreita entre o passado e o momento presente. É que nele é bastante claro o processo pelo qual uma percepção aguda do instante que passa arrasta consigo a intrincada teia de lembranças do que passou. A memória envolve as coisas passageiras, que o olhar do cronista fixa por um instante, como um cone de sombra que se agarra aos seres, dando-lhes a profundidade do vivido. Por isso, o momento pode ser o instante singular da revelação, da *visão* instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido.

O presente pode então ser apreendido na forma de um momento poético, convertendo-se em símbolo: síntese de uma totalidade ausente que, no entanto, se presentifica por um resgate da memória numa súbita iluminação do espírito, numa imagem fulgurante e instantânea, que se vai perder em seguida. O que passa se faz símbolo. E na breve fulguração dos símbolos, se recobra o que se esfumava na zona de penumbra da memória ou jazia de todo adormecido no esquecimento. Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. Contra o fundo de sombras da memória, que é também da morte e do esquecimento, brilham por um instante as imagens simbólicas. As imagens, passageiras como as sombras.

2.

De repente, estamos diante de um quadro que o olhar disponível do escritor surpreendeu um dia "numa praia qualquer perdida": duas meninas — uma de verde, outra de azul — brin-

cam na espuma. Uma imagem de "uma beleza ingênua e imprevista" que rebrilha ressuscitada, "por um momento apenas", na visão contemplativa de um Eu que recorda. Para ele, ser feliz no instante se torna um imperativo, pois no "quadro de beleza", cheio de graça e felicidade, pronto se insinua um vento de tristeza e angústia: "aquele momento ia passar". E se esforça então para partilhar o momento belo, feliz e fugaz, de que a crônica é a forma expressiva, na medida em que resgata a imagem do instante perdido pela narrativa do que se foi. A memória épica recupera para a contemplação lírica o que passou, trazendo de volta à consciência e à luz do presente um instante dissolvido na corrente do tempo, onde também se acha imerso o narrador, muito marcado pelo senso da transitoriedade de tudo em volta e de si mesmo.

Em conseqüência, a necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja parece adquirir em Braga a dimensão materialista do velho tema pagão do *carpe diem,* pois se liga diretamente ao prazer material dos sentidos, numa espécie de negaceio erótico que torna o instante presente inadiável. Há um sensualismo forte nessa prosa, fascinada com os encantos do mar e das mulheres, sobretudo das mulheres, mas também com o gosto da comida e da bebida, com a forma dos objetos e das palavras — estas escolhidas por uma sensibilidade que se compraz no recorte material da expressão, no som, no tamanho, na disposição. Como se vê nesta figura truncada de mulher, surpreendida num belo instante à boca da noite e representada com fina arte, de modo que o significado se faz materialmente sensível na forma das palavras:

> Era tão linda assim, entardecendo, que me perguntei se já estávamos preparados, nós, os rudes homens destes tempos, para testemunhar a sua fugaz presença sobre a terra. Foram precisos milênios de luta contra a animalidade, milênios de milênios de sonho para se obter esse desenho delicado e firme. Depois os ombros são subitamente fortes, para suster os braços longos; mas os seios são pequenos, e o corpo esgalgo foge para a cintura breve; logo as ancas readquirem o direito de ser graves, e as coxas são longas, as pernas desse escorço de corça, os tornozelos de raça, os pés repetindo em outro ritmo a exata melodia das mãos.

Biblioteca Universitária
UFSC

Mas logo se percebe que esse materialismo que esplende momentaneamente, saudável e alegre, se deixa encobrir pelas sombras, por um senso fundo da destruição que mina cada instante de festa dos sentidos, nuvem de tempo e melancolia que cobre lembranças luminosas:

> De repente é apenas essa ginasiana de pernas ágeis que vem nos trazer o retrato com sua dedicatória de sincero afeto; essa que ficou para sempre impossível sem, entretanto, nos magoar, sombra suave entre morros e praia longe.

A poesia do instante que a prosa de Braga evoca, ao trazer consigo a alegria dos sentidos, nos faz pensar no vínculo que prende a memória ao corpo, à experiência do corpo, ao que se experimentou antes de tudo sensorialmente. Em certa medida, pois, o materialismo dessa prosa tem a ver com o próprio processo de percepção do momento poético, correspondendo, ao que parece, a um impulso de exaltação da vida física. Entretanto, verificamos que se trata também de uma "dolorosa exaltação", como diria o próprio Braga num verso de poeta bissexto. A base material das lembranças nos remete simultaneamente ao destino geral da matéria, submissa nas mãos do tempo, seguindo o curso contínuo das mudanças. A impressão aguda do momento de beleza se faz então sempre contra o fundo móvel da sucessão temporal. Quando o gesto momentâneo é captado numa expressão plástica que imita às vezes o quadro ou a escultura, como nos exemplos anteriores — as meninas, a mulher ao crepúsculo, a ginasiana —, isto se dá sempre contra o *perpetuum mobile* da existência, sob ameaça iminente de destruição. O instante instável brilha contra as sombras.

O momento que se esgarça está preso a um tecido de lembranças; o que está indo se enlaça ao que já foi, fio solto que a memória se esforça por resgatar do sumidouro do esquecimento. A percepção do momento presente é acompanhada por esse tecido de lembranças: coisas passadas e vividas, experiências ressuscitadas no instante. O passado que aflora relembra o corpo que sentiu primeiro, reavivando-se o prazer primordial dos sentidos, e assim se reatam sensações adormecidas. Estas vão constituir a matéria-prima de uma história de seres e objetos diante

de uma sensibilidade através do tempo. História que o narrador recupera, ao seguir o fio da memória, recompondo a teia de lembranças que o envolve nos seres e objetos evocados.

Deste modo, no seu ritmo mais profundo, a prosa de Braga parece implicar o tempo sob dois aspectos principais: o instante e a duração. Primeiramente, um tempo do êxtase, do rapto, do momento iluminado, do instantâneo fotográfico — espécie de tempo congelado, cristalizado em imagem, mas destinado a passar, pois é apenas um instante no movimento sem parada da existência, por isso mesmo associado, interiormente, a um sentimento da fugacidade irreparável das coisas e a um travo de melancolia. Este sentimento do tempo supõe, por certo, uma sensibilidade moderna, formada no espaço das grandes metrópoles do capitalismo industrial, excitada pelo dinamismo da técnica em constantes transformações, pelo ritmo trepidante da vida urbana, pelo bombardeio informativo, pela exigência desenfreada de novidades do mercado — tudo acentuando o efêmero das coisas. O cronista (o Eu que nos fala), quase sempre personagem principal de suas histórias, é antes de tudo um estado de ânimo. Tem um ar pensativo, ruminante e lírico, encaracolado em si mesmo e às vezes também na fumaça do cigarro; é um contemplativo, que parece manter diante da vida ao redor uma atitude tolerante de passividade receptiva. Por esse lado, seus antecedentes históricos vêm do século passado e são personagens típicos da cidade grande: o *flâneur* e o *dândi,* como nosso João do Rio, mais perto no espaço e no tempo, mas herdeiro também dos modelos parisienses. Ele é ainda o indivíduo recluso na solidão da grande metrópole, mas nutre uma curiosidade intensa por tudo aquilo que não é o Eu. Seus olhos passeiam casualmente pela cidade, por essa paisagem moderna, pelos amores, seus e dos outros, instáveis como tudo. Num mundo que privilegia o instante e a mudança, o acaso desempenha também um enorme papel no jogo de todo dia. Andar à toa, passear os olhos ao léu: de repente, no meio do tráfego fervilhante, a mulher que passa, o momento fulgurante, a *visão,* para se perder num segundo em qualquer rua estreita e rápida. Os olhos do cronista, treinados no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão prepa-

rados, em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça de instantâneos. O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética. Por isso sua prosa, em sua continuidade fluida, tem um ritmo em que se destaca o tempo forte da *visão* — imagem, súbita iluminação, epifania —, no espaço urbano e dessacralizado da vida moderna.

Por outro lado, há nessa prosa também o ritmo sereno da narração, associado, ao que parece, à permanência das coisas no tempo, à memória do que o cronista viveu e aprendeu no passado interiorano: uma experiência mais socializada pelo contacto de rua e brinquedos com os meninos mais pobres e com o trabalho da gente humilde, assim como muito marcada pela proximidade da roça, do rio, do mar, da natureza. O lento processo de aprendizagem e assimilação à interioridade do modo de ser das pessoas, dos objetos e dos entes naturais, observados atentamente e sentidos na intimidade, nos dias compridos de província — a matéria ainda viva na fantasia do narrador. Assim o cronista moderno ao mesmo tempo dá voz ao narrador da tradição oral, contador de *causos* emigrado para a cidade que, ao narrar por escrito, parece estar acompanhando ainda o curso natural das coisas dos tempos de outrora.

O velho Braga mescla, então, entranhadamente, os instantâneos líricos, saídos das formas de vida e do espaço da modernidade, à velha arte do contador de histórias, que, embora no seu caso venha do interior, parece esquivar-se de todo tempo, guardando sempre algo de um outrora ainda mais distante, alguma coisa da atmosfera primitiva e mágica de um passado ancestral e da sabedoria oracular, a latência funda e a analogia estrutural do mito. Mediante visões fugazes, instantes que têm a surpresa poética de uma epifania no chão bem terreno da cidade moderna, se reata de repente a antiga história perdida dos objetos e dos seres. Presos concretamente à experiência vivida do narrador, retornam a um contexto natural e exemplar, onde um dia fizeram sentido, com uma plenitude desaparecida do presente, só vislumbrada no momento fugidio do relance poético.

3.

Provavelmente sem querer, o cronista retoma por essa última via uma longa linhagem que, vinda do pós-simbolismo, penetra na literatura moderna: a dos coletores de epifanias. Tem sido mostrado, por exemplo, como em James Joyce, para citar apenas um dos mais famosos desses coletores, a noção de epifania remonta à leitura de Walter Pater, dos simbolistas e ao sensorialismo decadista de D'Annunzio. Um leitor atento e minucioso poderá, quem sabe, detectar ecos ou resquícios da literatura pós-simbolista na prosa modesta e despretensiosa do cronista brasileiro. Sentirá talvez algum elemento da atmosfera proustiana à sombra dessas meninas em flor à beira-mar, na crônica há pouco citada, ou raízes latentes do Impressionismo, ao tentar compreender o processo perceptivo e os vínculos do escritor à sensibilidade moderna para as impressões efêmeras. Contudo, o que parece mais seguro e importante é reconhecer a relação de Braga com a tradição pós-simbolista por intermédio de um poeta do Modernismo brasileiro: Manuel Bandeira, em cuja poesia ele terá descoberto de fato profundas afinidades.

Assim, a *visão* instantânea que se cristaliza tantas vezes nos textos do cronista se aproxima muito do *alumbramento,* de Bandeira, em ambos pesando o senso modernista do momento poético, com ligações mais do que prováveis à tradição do pós-simbolismo no poeta. Para ambos, o momento de manifestação sensível da poesia, o instante epifânico, se rodeia de luminosidade (como já se vê em "alumbramento"), da mesma forma, aliás, que essa revelação se mostra envolta, para Joyce, em *radiance.* A manifestação sensível tende ainda, para ambos, a se converter em símbolo de uma experiência rica e complexa, na qual os componentes sensuais — impressões sensoriais e êxtase erótico — se ligam naturalmente a outros — emotivos, intelectuais e poéticos. Na verdade, através de Bandeira, se pode compreender melhor os vários aspectos da natureza complexa dessa experiência simbólica, que se busca expressar sempre com a máxima simplicidade.

No poeta, o relance que, intermitentemente, desvela a poesia equivale, com clareza, ao desnudamento da amada (ambi-

guamente poesia e mulher), sugerindo-se uma fusão de raiz entre o poético e o erótico, como se se tratasse de uma percepção nascente, onde a emoção poética mais elevada se acha sempre soldada à base material do corpo. A expressão, no esforço de de religar ou manter unidos o elevado e a base física e prosaica, tende, então, a um tipo de *mescla estilística,* comum a muitos dos modernos desde Baudelaire, como apontou Erich Auerbach. É de fato em meio ao cotidiano mais prosaico que o cronista tem a *visão:* ali se dá a presença palpável do "mistério da poesia", toque do sublime (muitas vezes associado também à revelação de uma mulher) que ele procura exprimir, à maneira do poeta de *Libertinagem,* num *estilo humilde.* No caso, tal expressão já começa a se esclarecer quando se pensa como o poeta considerava o poético: a poesia pode estar presente "tanto nos amores como nos chinelos", disse com humor Bandeira, lembrando Machado de Assis. Além disso, ela "é feita de pequeninos nadas", afirmou noutra ocasião. A verdade é que, para ambos, cronista e poeta, o maior valor parece residir no mais simples e só se mostra na forma mais despojada, a única capaz de criar de imediato o contacto humano com o que há de mais alto e com o leitor. Num átimo, o mais elevado se revela perto do corpo e do chão e ali se deixa colher pela expressão corriqueira. O "grande mistério", observou por sua vez o velho Braga, "é a simplicidade". E desse mistério todos podem participar em razão da própria linguagem em que ele se exprime: trata-se, como esclarece o cronista, de "dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia". Solução simples, com a qual concordou inteiramente o poeta, ao comentar, numa crônica, a concepção do mistério poético segundo Braga. Simples e difícil, porque requer uma "audácia mágica na simplicidade", conforme assinalou, a propósito das rimas pobres de Camões, o crítico Augusto Meyer.

Ora, o grande campo magnético onde o mistério da poesia se renova a cada dia e pode, de súbito, revelar-se ao comum dos mortais é o cotidiano. Na perspectiva do cronista, o cotidiano — "o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil" — se mostra como o espaço propício a uma busca poética que deseja fazer "alguma coisa simples, hon-

rada e bela". Ali se pode compreender como o mais humilde, o muito pequeno constitui, na verdade, a vida; como o pequeno nada faz parte da vida diária, sem se afastar do infinitamente grande. Dali, então, se pode tirar uma lição, além de vida, de linguagem, estilo e poética: a de "atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos", como quem tira muito de pouco, ao se dar conta do sublime oculto nas pequenas coisas. O cotidiano surge, desse ponto de vista, como o lugar da mistura artisticamente mais fecunda, pois vira uma espécie de modelo da vida real para o escritor: é onde o mais alto aparece mesclado ao baixo; o puro ao impuro; o poético agarrado ao erótico; a cidade atravessada pelo campo; o passado preso ao presente; o símbolo à terra; o tradicional ao moderno; o espírito à matéria. É nesse cadinho que se dá a *visão* — núcleo poético das crônicas, onde, como num poema, muitas vezes se consegue de fato "insuflar numas tantas locuções trivialíssimas" o mistério da poesia, conforme o entendia Bandeira. Quando formulou, na década de 40, numa crônica justamente intitulada "O mistério da poesia", seu ideal de linguagem poética, Braga reafirmava, com ironia diante do falatório então reinante sobre a obscuridade e o mistério da poesia, a linha mestra de Bandeira. Este, já anos antes, havia sido atacado por Otávio de Faria, partidário eterno do sublime, por ter trazido a poesia ao terra-a-terra.

Tanto quanto para o poeta, também para o cronista a humildade se converte de valor ético em valor estético, configurando propriamente uma atitude geral diante da vida e da arte. A insistência com que emprega a própria palavra "humilde" e outras correlatas é índice dessa atitude fundamental. Por esse lado, Braga, cujo materialismo tantas vezes jubiloso e chegado ao erótico se mostra ainda próximo ao do poeta, parece assumir, paradoxalmente, uma atitude cristã ou com algum componente cristão, assim como Bandeira, em quem já se achou um franciscanismo essencial, de expressão ascética e despojada. A questão é muito funda e complexa, mas talvez se esclareça um pouco, se pensarmos na natureza mesclada do cotidiano que, de alguma forma, a arte de ambos procura imitar com meios e modos parecidos, até certo ponto desentranhados da própria matéria imitada.

Alfredo Bosi tem analisado, com argúcia e fecundidade, o que chama de *materialismo animista* (porque fundado na junção de corpo e alma), para explicar o modo de ser de toda nossa cultura popular, conforme ela se mostra no cotidiano do pobre. Neste, costumam fundir-se as esferas do trabalho manual, das necessidades básicas, da obrigada e difícil sobrevivência e as das crenças religiosas, superstições, de todo imaginário e produto mental, num mundo misturado e único — mundo esse, ao contrário do da racionalidade burguesa, nem um pouco *desencantado,* para empregar os mesmos termos de Max Weber utilizados pelo crítico. O próprio Bosi lembra ainda como, no terreno literário, esse materialismo aliado a um universo potencialmente mágico serve, por exemplo, à compreensão da perspectiva adotada por Guimarães Rosa em suas narrativas. Talvez se possa pensar em algo análogo, embora não idêntico, com relação a outros escritores anteriores a Rosa, já no Modernismo, que, se não reproduzem, obviamente, a perspectiva cultural do cotidiano dos pobres, aproximam-se dela, por imitação, ao buscarem uma visão mais adequada da realidade brasileira, por trás da visão das classes dominantes e da história oficial do país, tendência essa facilitada, em alguns casos, pela própria natureza da experiência pessoal trabalhada esteticamente.

No caso de Bandeira, por exemplo, sem perder de vista o peso de determinações de outra espécie, vindas da tradição artística e literária do momento, entre outras, se nota uma nítida aproximação a um cotidiano que não é exatamente, em termos de classe, o do poeta. Por condições específicas de sua formação e da experiência que teve, não há dúvida de que sua sensibilidade se torna muito receptiva, se não adere, às formas de vida do cotidiano popular, tal como pôde observá-lo de perto em seu quarto também pobre de doente recolhido e solitário, no morro do Curvelo e no coração da Lapa, no Rio das décadas de 20 e 30, quando reencontrou a pobreza com que já tivera contactos, no trecho decisivo da infância passado no Recife. Braga é claramente herdeiro da tradição bandeiriana e, sobretudo por via dessa, da modernista. No entanto, o quanto sua atitude estilística deve direta ou indiretamente à tradição cristã, difusa ou não no cotidiano popular, com o qual também teve contacto estrei-

to, é um problema por demais amplo e complexo para ser desenvolvido aqui. O fato é que a iluminação espiritual, em seu caso como no do poeta, sempre está bem perto da terra dos homens (e dele mesmo, leitor de Saint-Exupéry): é uma espécie de "iluminação profana", expressão que serviu, como se sabe, a Walter Benjamin para examinar a antropologia poética dos surrealistas, tocados pelo êxtase, mas com os pés no chão histórico e com os olhos na revolução social. Ainda no caso mais modesto de Braga, a crônica toma uma forma realista que se plasma com essa matéria mesclada do cotidiano, aspirando, humildemente, à comunicação humana e fazendo da solidariedade social um valor básico, a ser buscado sempre, apesar de certo ar de leão-marinho, soturno e solitário, que às vezes mostra o cronista. Sua disposição intrínseca para a percepção do poético no cotidiano popular, além da tendência modernista, via Bandeira, só pode ter sido facilitada e estimulada pela sua formação interiorana, com seus elementos de uma experiência mais socializada, no espaço rústico, à beira-rio ou à beira-mar, pela proximidade das pessoas humildes, que tanto aparecem nas crônicas, ao lado de formas do trabalho manual, pelas quais sempre demonstrou o maior interesse e atenção. De tudo isso, decerto, o cronista aprendeu um pouco sobre a vida e seu ofício de escritor. Só assim se explicam histórias como aquela do padeiro, que, sem mágoa e sorridente, avisava gritando, depois de deixar o pão à porta do escritor todo santo dia:

"— Não é ninguém, é o padeiro!".

4.

Há de fato uma constante aproximação, nas histórias do velho Braga, às formas da vida e do trabalho simples, aos objetos esquecidos, às coisas antigas, aos entes da natureza, aos seres e às coisas humildes em geral. À vista deles, o cronista parece apurar seu senso do desvanecimento de tudo: torna-se particularmente sensível à fugacidade irremissível do mais frágil, que, quase sempre, é também o mais pobre. E justamente as

coisas mais humildes são as que têm sempre, para ele, uma história que vale a pena contar.

O que está passando, vai passar ou já passou pode ser o bonde Tamandaré, um tacho de cobre, um canivete, um par de luvas, um braço de mulher, uma borboleta amarela, um retrato de namorada, a própria namorada, a moça que saltava na água azul, uma viúva na praia, um cajueiro, o cachorro Zig, um corrupião, um remanso do Itapemirim, uma casa, ou qualquer outro ser, fato prosaico ou coisa banal. Tudo o que tenha feito parte um dia da vida e possa ainda boiar, no presente ondulante e descontínuo do cronista, será susceptível de lembranças e histórias. Apenas é preciso que constitua, na velha expressão de Eliot, uma sorte de correlato objetivo da emoção lírica, ao mesmo tempo, gancho da memória e das narrativas.

Ao contar histórias do que parece hoje tão sem importância, na verdade o narrador recobra para nós a dignidade dos objetos: o esforço e o trabalho que custaram; a dor, o prazer ou a alegria que deram alguma vez; a peculiaridade ou a complexidade de seu modo de ser; a relevância de seu papel no curso da existência e tanto mais. Tudo quanto há de mais esquivo ou difícil de guardar — gestos momentâneos, atos gratuitos ou falhados, feições esbatidas ou apenas entrevistas, palavras soltas —, tudo vale o empenho do narrador em contar o seu mundo contra o roer do tempo. Sua tarefa "vã e cansativa" acaba por dar a conhecer, de algum modo, a medida da importância dos seres, da nobreza da matéria, do valor de cada pequena coisa, quando vivamente enraizada na experiência humana. Mas o Eu que narra também se consome narrando, vendo-se na perspectiva do que foge; é também um Eu lírico que se mede pelo mesmo sentimento do tempo, solidarizando-se a essa espécie de "tristeza das coisas" destinadas a passar, em que ele próprio se espelha e se esfuma. O Eu que conversa conosco ou sozinho nas crônicas de Braga narra liricamente, pois inclui na perspectiva do que narra o sentimento do que foi ou está indo, que é também o sentimento de sua própria precariedade.

A figura do narrador, tal como é representada no interior dos textos, desde as primeiras crônicas, tende a se recortar a distância, afastando-se do presente, indo-se também, apesar da

imediatez do contacto com o leitor que a linguagem e a situação coloquial do estilo humilde propiciam. É o que se observa, por exemplo, na expressão "velho Braga", com que o escritor desde há muito batizou o *alter ego* que lhe serve de máscara ficcional, a *persona* em que se desdobra ao contar suas histórias. Com certeza, ela facilita a aproximação do leitor, criando simpaticamente um espaço de intimidade acessível. Mas o tom de bonomia auto-irônica será também um método de distanciamento épico com relação ao presente da crônica rotineira, voltada só para os eventos do dia. Esse esfumar-se no pano de fundo por trás da atualidade é um meio de enlaçar e reavivar o passado distante que servirá de contexto e, muitas vezes ainda, de fonte poética para o fato atual que se comenta. Este, mesmo o mais atraente pela novidade, também vai passar; na verdade, os fatos de atualidade são como os saltimbancos que passam, numa das crônicas; ressuscitam "emoções misturadas de infância e adolescência, perdidas e esquecidas" e depois se vão, "com sua graça de milagres". Assim, compõe com o meio onde aparecem as crônicas — o jornal, a imagem por excelência do efêmero irreparável.

A fulguração do instante é breve e fugidia: um mostrar-se repentino e rápido daquilo que logo se esvai no esquecimento. Por isso, há sempre realmente alguma coisa de vão no gesto que busca fixá-la, como o do cronista, movido pela iluminação de um momento, mas imobilizado na atitude de coletor de sombras passageiras. É com certo cansaço ou languidez que o velho Braga insiste em escrever para fixar a percepção nascente que em seguida se perde, como se vê em sua frase tantas vezes reiterativa, rodopiando em vão em torno de um alvo esquivo. O travo de melancolia só se acentua com a consciência do limite da linguagem; prisioneiro numa cela de palavras, o cronista vê, impotente, esvair-se no fluxo o real das coisas, entrevisto num momento luminoso:

> Foi apenas um instante antes de se abrir um sinal numa esquina, dentro de um grande carro negro, uma figura de mulher que nesse instante me fitou e sorriu com seus grandes olhos de azul límpido e a boca fresca e viva; que depois ainda moveu de leve os lábios como se fosse dizer alguma coisa —

> e se perdeu, a um arranco do carro, na confusão do tráfego da rua estreita e rápida. Mas foi como se, preso na penumbra da mesma cela eternamente, eu visse uma parede se abrir sobre uma paisagem úmida e brilhante (...).

Unido ao que passa pela condição e pela sensibilidade, ser tão precário quanto as coisas precárias que observa, ele parece, no entanto, situado à margem da corrente e se mostra infenso à mudança contínua de tudo. Ao deter sua atenção sobre coisas antigas, procura destacar as mais resistentes à transformação ao longo do tempo — o guarda-chuva, a cadeira de balanço —, como se compartilhasse com elas a solidão marginal de quem, à beira do redemoinho central das mudanças (nem por isso deixando de mudar) olha, com paciência humilde, os rumos inevitáveis do mundo num desconcerto cada vez maior.

A comunhão na precariedade das coisas sob a ação do tempo; a empatia com os seres humildes em face da destruição; o senso agudo da mobilidade do real, da instabilidade dos sentimentos e do instante presente; a solidariedade e a tolerância para com os semelhantes, todos esses traços importantes da posição do cronista diante da realidade parecem atrelar-se, à primeira vista, à atitude conservadora de um moralista nostálgico, resistente a qualquer transformação do mundo e idealizador de um passado idílico que nunca existiu. A essa atitude corresponderia o tom ameaçador de profeta bíblico (se descontada a ironia) com que o cronista verbera às vezes sua época: "Ai de ti, Copacabana!". Na verdade, porém, a questão é outra, exigindo uma compreensão mais abrangente, capaz de incluir as contradições e dar conta da dimensão irônica do escritor.

As histórias do velho Braga nos falam da roça e da cidade. *A cidade e a roça* é, significativamente, o título de uma de suas coletâneas de crônicas e exprime os pólos de atração do imaginário do autor, para quem eles nunca andam separados. É que essas histórias compõem um espaço amplo e mutável, uma espécie de geografia sensível, obediente aos desígnios da memória e da emoção, em cujos mapas uma pequena cidade da infância — Cachoeiro de Itapemirim — se gruda naturalmente aos grandes centros do vasto mundo. E quem as conta é um homem ao mesmo tempo sedentário e itinerante, às vezes identificado ao la-

vrador, às vezes ao marinheiro, agarrado ao velho cajueiro plantado no coração de sua terra e da tradição interiorana ou o hóspede errante das grandes cidades do mundo, sempre saudoso de uma casa imaginária, cheia de ecos da infância e do interior capixaba.

A preocupação ética, que é um dos traços fundamentais das narrativas, constitui um dos aspectos da sabedoria desse narrador, de feição prática, apegado à tradição rural, à experiência da terra e da casa no interior, dado à expressão proverbial e irônica, mas capaz de ser um conselheiro bastante tímido e desajeitado diante das situações e emoções novas, nascidas da cidade grande, onde lhe tocou viver. Em pleno industrialismo, esse narrador se aferra ao artesanato da memória e da imaginação, trabalhando dados de uma experiência morosamente acumulada num modo de vida em duro contraste com o ritmo dos grandes centros. Num texto como "O mato", se percebe com nitidez a proximidade dos opostos — o homem buscando a fusão mítica com o mundo natural em pleno centro da metrópole, como se um passado ancestral aflorasse, com a esperança de uma felicidade primeva, eliminando a consciência e o desgarramento essencial, no miolo da vida moderna. Mas logo se vê que esta evasão momentânea é também fugaz e sitiada, funcionando como um ponto de fuga que só aprofunda a perspectiva do ser erradio no presente. O cronista parece sempre tentado a franquear a fronteira entre "a cidade dos homens e a natureza pura". Por isso, o Rio de Janeiro, cidade que tanto ama e de que tanto fala, com seu convite à "evasão fácil para o mar e a floresta", surge para ele como cidade eleita, onde até quem leva a vida mais dura tem seu instante de sonho: "bela, insensata e frívola". Uma cidade feminina e passageira também — equilíbrio instável sobre a fenda profunda.

Assim, o que parece apenas uma reação conservadora e moralista, refugiada num artesanato estetizante para escapar ao industrialismo e à modernização todo-poderosa, na realidade é mais um núcleo de resistência dessa outra forma de vida, carregada na corrente, misturada à outra moderna, formando um modo de ser mesclado, em que a nostalgia não é propriamente do passado rural já sem sentido, mas de um centro inexistente,

de uma harmonia irremediavelmente desfeita, de uma *casa* a que já não se pode voltar. Descentramento radical do ser, que faz da imagem da casa um motivo recorrente e simbólico no espaço das histórias de Braga.

Como abrigo dos valores da intimidade, ela faz parte da essência de um "sonho de simplicidade" que ocorre ao cronista "no meio dessa desarrumação feroz da vida urbana". Por certo, sua "Receita de casa" retoma traços da casa ideal da infância, com porões cavados no tempo: "cemitério de coisas", onde memória e imaginação de mãos dadas engendram o mundo imaginário das crianças, mas onde elas podem ter também a perspectiva histórica do que passou, da própria infância perdida dos adultos, de "dignidade corrompida" pela passagem dos anos. Na verdade, nessa casa ideal do narrador, o porão não é apenas o espaço que sob os pés da família oculta o inconsciente dos vivos, mas o lugar do medo do escuro, do verdadeiro monstro do escuro que é o tempo. É certo que ela às vezes ainda surge como uma espécie de couraça amplificada do Eu, refúgio do sujeito solitário e túmulo antecipado, como se vê em "A casa". Mas é principalmente como um escudo contra o tempo que parece atuar. Resistindo à passagem destruidora, ela encarna uma ordem próxima à da natureza: em torno dela se dispõem as árvores — o pé de fruta-pão, o cajueiro — e os animais queridos — ali está enterrado o cachorro Zig. De certo modo ela centraliza o mundo, aos olhos do cronista, sugerindo a harmonia do indivíduo com o universo, cindida no tempo.

Contudo, em nenhum outro texto de Braga o símbolo da casa mostra maior foco de irradiação e tão grande poder de síntese quanto em "A navegação da casa". Ali estão os profundos vínculos com a fugacidade das coisas e a memória da infância. Nesse texto admirável, o narrador, fugindo à vida errante e à tristeza de um hotel em Paris, por assim dizer reinaugura, com a presença de amigos, o espaço de uma velha casa, marcada pelos sinais da luta contra as intempéries e as guerras. A casa, metaforizada num barco à deriva no tempo, sujeita às traições sucessivas do tempo a cada instante, aparece impregnada pela substância humana resistente dos que nela viveram e sofreram, mergulhada na experiência de gerações, reencontrada agora por

aquele que nela de novo busca abrigo, um espaço onde pode sonhar protegido. Postado diante do fogo (da imagem ancestral do fogo), o narrador, rodeado de amigos e lembranças (dos "fantasmas cordiais que vivem em minha saudade"), transporta para ali seus deuses lares ou os redescobre, regressando, ao afundar-se no sonho contemplativo diante do fogo, à imagem do menino que um dia foi. O texto percorre um caminho imaginário e retrospectivo através da casa, até a infância, refazendo um cosmo, num momento complexo de meditação solitária, devaneio, recordação e, ao mesmo tempo, de solidariedade e comunhão humana. A recordação contemplativa do Eu ultrapassa aqui o limite da memória individual, da infância evocada, insinuando a fusão num passado imemorial, a que a imagem arquetípica do fogo se presta de modo sugestivo. Aqui se percebe um sentido solene e alto, dado às palavras de todo dia: na casa à deriva parecem vibrar ainda ecos de uma mensagem lacônica e distante, através de gerações, sem que se saiba bem o que seja — mistério oracular a que um cronista humilde dá o nome de poesia.

Assim, a casa tende a redimir o narrador do descentramento presente: torna-se o espaço mítico de um cosmo desejado, de um universo harmônico sonhado, mas, em última instância, inacessível para um ser dividido e instável no curso do tempo. Reunindo aspectos psicológicos e ontológicos, a casa é, pois, a imagem de um contraponto fixo, ponto de estabilidade para o ser que o deseja e busca, enquanto se torna consciente de que tudo flui, corrompendo-se. Mas é também um fragmento da duração perdida, que, simbolicamente, se reilumina junto ao fogo, carregado de tempo vivido. Imagem de um desejo impossível.

A nostalgia de uma verdadeira casa é então um sentimento moderno no velho Braga, embora se associe com freqüência à memória da infância e do passado capixaba. A evocação do que se foi não preenche o vazio presente do desejo; antes lhe dá um fundo perdido, que se persegue um pouco a esmo e sem alcançar. E se trata da perseguição de um sentido que o tempo só afasta; a temporalidade se divorciou do sentido, forçando a busca errante em progressiva degradação. O gesto do narrador de rodear-se dos seres e das plantas, refazendo a "Casa", tem

a rara poesia das coisas que se foram, só nos deixando a memória vã de ter tido uma vez entre os dedos sua forma fugidia.

5.

No centro da obra de Rubem Braga estará talvez o desconcerto do narrador tradicional, cujo saber, fundado numa experiência comunitária de outros tempos, perde a eficácia no mundo moderno. É muito perceptível a dificuldade desse narrador para generalizar a experiência pessoal, transformando-a em conselho prático para os outros, ao mesmo tempo que essa experiência em si mesma se vai tornando cada vez mais rala, num mundo que adotou o ritmo desnorteante das mudanças contínuas e imprevisíveis.

Na década de 30, Walter Benjamin já via a figura do narrador perdendo-se a distância, desaparecendo do presente à medida que a nossa capacidade de trocar experiências se ia rarefazendo em face de um mundo em contínua transformação, onde o único modo de comunicação humana que conta é o da rápida informação. Contraposta à experiência lentamente assimilada e de interpretação ambígua, a informação revela a capacidade de se tornar inteligível de imediato e, com seu valor dependente da novidade, se mostra correlata ao mundo em mudança constante. No mais fundo, porém, a contraposição se baseia numa visão concreta da realidade do trabalho, em que se apóiam essas formas de comunicação. Encarando o processo secular de evolução das formas épicas, sob o ponto de vista das transformações históricas das forças produtivas, Benjamin fundamenta sua observação do desaparecimento do narrador no esgotamento da fonte da narrativa oral: a experiência que se transmite de boca em boca, associando-a, por sua vez, à sua base: a forma lenta do trabalho artesanal, progressivamente abandonado nos tempos modernos, com o avanço do capitalismo e a industrialização. É assim que lê os vários sintomas do declínio da narração desde o início da época moderna, como é o caso da invenção da imprensa e da afirmação do romance, vinculadas ao processo de ascensão da burguesia. Desde o princípio, o romance moderno se liga ao novo: ao livro, destinado à leitura solitária; ao indi-

vidualismo burguês; enfim, à experiência do indivíduo solitário, já incapaz de dar e receber conselho como o antigo narrador, por ter perdido a segurança do saber comum e da norma exemplar. Para Benjamin, a história do narrador é, pois, também uma história do que se foi ou está indo.

Nos últimos cinqüenta anos, que nos afastam do ensaio do pensador alemão, a literatura latino-americana de modo geral e a brasileira em particular têm demonstrado a persistência das formas que nascem mais ou menos ligadas à tradição da narrativa oral. É mesmo este um terreno dos mais fecundos, onde surgiram algumas de suas obras mais complexas e originais. O narrador continua nos contando histórias, apesar de tanta desconfiança moderna com relação à narrativa e seus modos de ilusão. Isto, decerto, só confirma a necessidade de pensarmos nossos textos em seu contexto concreto, em toda a sua complexa particularidade, o que implica, na maioria dos casos, a necessidade de se compreender a natureza literária da *forma mesclada* e suas intrincadas relações com o processo histórico-social do desenvolvimento desigual. Nesse sentido, o caso de Rubem Braga, trabalhando um gênero à primeira vista secundário e passageiro, "gênero por excelência caduco", no dizer de Manuel Bandeira, é muito significativo tanto pela mescla interna, essencial a seu modo de ser, quanto pela significação que tira do seu modo de inserção no cerne da indústria da informação onde se produz.

Em princípio, as crônicas não pretendem ficar; são circunstanciais e sem importância propriamente literária. Por isso, são fugazes como a matéria de que tratam — os fatos do dia; como os dias, passam, confundindo-se com a matéria propriamente dita onde são impressas — descartáveis como as folhas de jornal. No entanto, a sensibilidade de Braga para a poesia das coisas que se perdem parece ter-se aguçado no trato profundo com o próprio meio moderno que escolheu para se exprimir, como se o jornal lhe tivesse afinado o senso do instantâneo e do perecível. Assim como as outras coisas de que tratam, as crônicas se destinam ao mercado e valem pela novidade imediata. Neste caso, porém, são fruto de um trabalho que caminha numa direção oposta. A seu modo, o cronista narrador

é um artesão ilhado no meio da indústria da informação. Os objetos que ele molda, aparentemente apenas como o fato fugaz também destinado à fugacidade, na verdade são feitos da matéria de sua própria vida: a experiência carregada de substância pessoal, destinada, como tudo, a perecer, mas impregnada pelo desejo de ficar. Em contradição com o meio, sobra a esse cronista aquela espécie de solidão marginal, o que, provavelmente, o torna tão receptivo e disponível para perceber as coisas miúdas e também à margem, com que tende a identificar-se. É com elas e, por assim dizer, com sua própria substância mortal que ele faz suas histórias. Num mundo como o nosso, já bastante estandardizado, de relações reificadas, onde tudo pode virar mercadoria e em si nada valer, o velho Braga, em meio ao mais efêmero, não apenas nos dá a impressão súbita do momento de beleza fugitiva, mas a dignidade e a poesia do perecível, quando tocado por um dedo humano.

(1985)

NOTAS

1. Todas as referências às crônicas de Rubem Braga foram feitas conforme o texto de sua coletânea *200 crônicas escolhidas,* 4.ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1978. As citações de Manuel Bandeira foram retiradas do *Itinerário de Pasárgada. In:* M. Bandeira — *Poesia e prosa,* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, vol. II, pp. 1-112 e de *Andorinha, andorinha,* Sel. e Coordenação de Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.

2. A referência ao "cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil" pertence a Alfredo Bosi, citado mais adiante, a propósito de seu estudo sobre "Cultura Brasileira". *In:* Dermeval Saviani e outros, *Filosofia da educação brasileira,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 135-176. O trecho transcrito se acha à p. 157.

3. O ensaio de Walter Benjamin referido diretamente no item final, mas muito presente todo o tempo é "O Narrador". *In:* W. Benjamin e outros, *Textos escolhidos,* São Paulo, Abril, 1980, pp. 57-74 (Col. "Os Pensadores").

4. O presente ensaio retoma e desenvolve outro — "Onde andará o velho Braga?" —, publicado em meu livro *Achados e perdidos,* São Paulo, Polis, 1979, pp. 159-166.

FRAGMENTOS SOBRE A CRÔNICA

O QUE SERÁ A CRÔNICA

Esse gênero de literatura ligado ao jornal está entre nós há mais de um século e se aclimatou com tal naturalidade, que parece nosso. Despretensiosa, próxima da conversa e da vida de todo dia, a crônica tem sido, salvo alguma infidelidade mútua, companheira quase que diária do leitor brasileiro. No entanto, apesar de aparentemente fácil quanto aos temas e à linguagem coloquial, é difícil de definir como tantas coisas simples.

São vários os significados da palavra *crônica*. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos*. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo.

Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido — uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História, a que um dia ela deu lugar. Assim, a princípio ela foi crônica histórica,

(1) Este ensaio nasceu de uma entrevista dada a Leão Serva, da *Folha de S. Paulo,* em 1985. Numa primeira versão, agora revista e aumentada, apareceu na *Ilustrada,* em 5/10/85, p. 49.

como a medieval: uma narração de fatos históricos segundo uma ordem cronológica, conforme dizem os dicionários, e por essa via se tornou uma precursora da historiografia moderna. Tal gênero supõe uma sociedade para a qual importa a experiência progressiva do tempo, um passado que se possa concatenar significativamente, a História, enfim, e não apenas um tempo cíclico ou repetitivo, implicado noutra forma de narrativa — o mito. Presa ao calendário dos feitos humanos e não às façanhas dos deuses, mas podendo envolver até a conjunção dos astros (o cronista costumava fazer as vezes de astrônomo, dando notícia do que ia pelo céu paralelamente aos acontecimentos terrestres), a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto. Além disso, ao distanciar-se no passado, pode se transformar em fonte da imaginação: gestas românticas e outras formas literárias nasceram dela, como o drama histórico elizabetano, de que Shakespeare deixou tão grandes exemplos.

Nessa acepção histórica, o cronista é um *narrador* da História. Como notou Benjamin, o historiador escreve os fatos, buscando-lhes uma explicação, enquanto que o cronista, que o precedeu, se limitava a narrá-los, de uma perspectiva religiosa, tomando-os como modelos da história do mundo e deixando toda explicação na sombra da divindade, com seus desígnios insondáveis.[2] Mas ao narrar os acontecimentos, assemelhava-se ao seu duplo secular, o narrador popular de casos tradicionais que, pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram a tradição oral e às vezes se incorporam também à chamada literatura culta. Como este, o cronista era um hábil artesão da experiência, transformador da matéria-prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias.

Hoje, porém, quando se fala em crônica, logo se pensa num gênero muito diferente da crônica histórica. Agora se trata simplesmente de um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia-a-dia, dos *faits divers*, fatos de atualidade que alimentam o

(2) Ver Walter Benjamin, "O Narrador". Em seu: *Magia e técnica, arte e política.* Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 209.

noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem, no século passado. A crônica virou uma seção do jornal ou da revista. Para que se possa compreendê-la adequadamente, em seu modo de ser e significação, deve ser pensada, sem dúvida, em relação com a imprensa, a que esteve sempre vinculada sua produção. Mas seria injusto reduzi-la a um apêndice do jornal, pelo menos no Brasil, onde dependeu na origem da influência européia, alcançando logo, porém, um desenvolvimento próprio extremamente significativo. Teve aqui um florescimento de fato surpreendente como forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir um gênero propriamente literário, muito próximo de certas modalidades da épica e às vezes também da lírica, mas com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira, uma vez que dela participaram grandes escritores, sem falar naqueles que ganharam fama sendo sobretudo cronistas.

Compreendida desse modo, a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelando-se na direção do passado.

O cronista moderno, é claro, está mais perto dos fatos do dia do que da tradição oral ou histórica, como comentarista que

é dos acontecimentos do cotidiano; mas de vez em quando retoma, por assim dizer, a *persona* de seus ancestrais. É sabido o fraco que Machado de Assis tinha pela prosa do cronista medieval português Fernão Lopes. E, à medida que a crítica avança no conhecimento de sua obra, vai-se vendo o quanto havia de penetração histórica numa simples crônica do velho bruxo, escrita com pena de ponta fina e malignamente irônica como tantas de suas melhores páginas de ficcionista. Nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, é comum retornar um narrador rigoroso e preciso de fatos históricos que faz lembrar o antigo significado da palavra, como já notou Antonio Candido.[3] Outro caso parecido é o de Manuel Bandeira, sobretudo o das *Crônicas da Província do Brasil,* reunidas em livro em 1937. Ali o grande poeta se torna também um cronista à moda antiga. Começa pela evocação do passado colonial brasileiro numa longa crônica sobre Ouro Preto, como que levado pelo gosto de acompanhar o traçado arquitetônico das velhas casas intactas e dos sobradões de frontarias barrocas, preso ao encanto da cidade que não mudou. Mas encomprida o relato como um narrador oral, pela sucessão de histórias antigas, nascidas de gestos simples dos homens que construíram aquele mundo parado no ar do passado. Como o caso do mulato anônimo que um belo dia desceu do serro do Tripuí ao ribeirão hoje de Ouro Preto e, num gesto humilde de apanhar um pouco d'água para matar a sede, deu com os granitos negros que encobriam o ouro e o novo mundo das Minas. No fundo distante, o histórico e o ficcional se confundem, ao mesmo tempo que uma poesia inesperada espia através dos fatos da memória. É ainda como narrador da História que Bandeira prossegue, ao longo do livro, no resgate desse passado histórico, aglutinando terras da Bahia, de Pernambuco, do Rio de Janeiro. No Rio se detém, abandonando o pano de fundo e o jeito de cronista antigo, para se fixar no cenário presente e próximo que era a capital carioca. Adota então um tom coloquial de conversa amena e bem humorada, escrita com grande naturalidade em prosa limpa e enxuta, como se desenhasse a bico-de-pena par-

(3) Cf. Antonio Candido, "Drummond prosador: singularidade do traço", *Revista do Brasil,* Ano 1, n.º 2/84, p. 8.

tindo do natural, sem perder a graça e a precisão dos detalhes, um quadro vivo do Rio de seu tempo. Através de figuras singulares de seu convívio, o cronista conta agora fragmentos de uma história menor, aquém dos grandes acontecimentos, vivida no dia-a-dia da Cidade Maravilhosa: o Rio dos meninos pobres do morro do Curvelo, do mundo noturno do samba, das rodas boêmias da Lapa, dos intelectuais modernistas. A crônica se situa bem berto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia. É exatamente essa a situação preferida das crônicas de Rubem Braga.

Braga, embora poeta bissexto e contista eventual, escreve crônicas desde a década de 30 e foi decerto quem deu o maior grau de autonomia estética a esse gênero entre nós, tornando-se, por isso, um modelo de cronista. Forjou, na verdade, uma forma literária única, feita com a mescla de elementos variados, vindos até onde se pode perceber, da antiga tradição do narrador oral (no caso, do contador de *causos* do interior) e da bagagem do cronista moderno, associado à imprensa e experimentado na labuta das grandes cidades de nosso tempo. Com ele, a tensão tão característica da crônica, entre o caráter puramente circunstancial e o propriamente literário, tende a se resolver, mais que na maioria dos cronistas rotineiros, em proveito da literatura. Por isso, através dele, se nota mais o que é comum a todos: a relação ambígua com o fato que serve de referência à crônica.

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambigüidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem vôo. Outras vezes, a tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente: ela pode

se confundir com o conto, a narrativa satírica, a confissão. Outras ainda, como em tantos casos conhecidos, constitui um texto difícil de classificar: é... crônica. Foi o que levou Fernando Sabino a repetir sobre ela a famosa piada de Mário de Andrade a propósito do conto: tudo o que o autor chamar assim.

Em Rubem Braga, há um pouco de tudo isso, o que permite perceber também em suas crônicas as fronteiras instáveis do gênero. Como ocorre de vez em quando com todo cronista rotineiro, muitas vezes também para ele a matéria costuma ficar escassa ou faltar. Há momentos em que a crônica teima em não sair, claramente por falta de assunto, gerando-se no limite a situação embaraçosa, literariamente tão moderna, do comentário ou relato diante da ausência do fato, como se a linguagem do cronista se visse obrigada a desgarrar-se necessariamente da circunstância imediata, seu vínculo jornalístico mais ostensivo. Mas é quando o assunto se torna tênue, se esgarça ou falta inteiramente, que Braga mostra melhor sua garra de cronista, precisamente agarrando-se a um "puxa-puxa", como o chamou certa vez Manuel Bandeira, e imprimindo ao gênero seu modo de ser tão característico. Nesses casos, a circunstância corriqueira e efêmera de que o cronista se serve como gancho fica reduzida ao mínimo possível, e a crônica parece que se enrola em si mesma e se solta, voando como bolha de sabão, esfera leve e translúcida, irisada apenas pela luz interior do sujeito que a anima com o mais profundo de sua experiência humana. Torna-se então um modo específico de apreender e exprimir certos valores, como se fosse só ela a forma única e justa de dizê-los. Para atingir tal grau de autonomia, sem prejuízo de sua simplicidade surpreendente de expressão, a crônica teve de passar provavelmente por uma longa aprendizagem, que é a da sua história no Brasil, desde o século passado.

NO PRINCÍPIO, O FOLHETIM

Quando aparece entre nós, na segunda metade do século XIX, a crônica já lida com uma matéria muito misturada: a

matéria do folhetim, pedaço de página por onde a literatura penetrou fundo no jornal, tratando dos temas mais diversos, mas com predominância dos aspectos da vida moderna. O cronista é primeiro folhetinista, como o Alencar de *Ao correr da pena*, colaborador do *Correio Mercantil* do Rio, em 1854 e 1855. Ali o escritor iniciante já se sentia sob o signo de Proteu: a matéria mutável e meio monstruosa obrigava o folhetinista a percorrer todo tipo de acontecimentos, com uma volubilidade de "colibri a esvoaçar em ziguezague". Alencar decerto faz graça romântica, mas é que, desde o princípio, a crônica parece escolher uma linguagem lúdica e esvoaçante para cobrir o espaço enorme entre os grandes e pequenos eventos com que se defronta. (E este modo de ser, como que volátil, é característico ainda do espírito do velho Braga: um dos jeitos de se falar de tudo, escondendo o jogo, como quem não quer nada.) Outros autores românticos aproveitaram a mesma deixa, como Joaquim Manuel de Macedo e França Jr., este capaz de trazer qualquer assunto, pelo reforço do lastro de humor, para mais perto do chão, munido que estava de um senso agudo de observação de nossos costumes, qualidade que não passou despercebida dos modernistas, como se nota pelo que disseram dele Pedro Dantas e Manuel Bandeira.

Na maioria desses autores dos primeiros tempos, a crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios lingüísticos de penetração e organização artística: é que nela afloravam em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos. O próprio cronista estava assim metido num processo histórico cuja dimensão geral era extremamente complexa e difícil de apreender, tendendo a escapar-lhe, mas cujos resultados muitas vezes discordantes se impunham à sua observação, pedindo tratamento artístico novo. Chamado a se situar diante de fatos tão discrepantes, dá de início a impressão de tateio sobre a matéria moderna do jornal, feita de novidades fugitivas, como se estivesse experimentando a mão. E de fato os escritores como que se pre-

paravam, por esse meio, para um gênero maior e na aparência mais seguro por seu próprio inacabamento — o romance. Era ele a poderosa forma moderna de narrativa, a épica da burguesia, a cujo processo de ascensão social, econômica e política, estivera intimamente unido, com seu estômago de avestruz e apetite onívoro, sempre aberto ao novo e, por isso mesmo, facilmente assimilável ao bojo do jornal. Os jovens escritores aprendiam a tratar com eventos de todo tipo: convulsões de ministério e fofocas de alcova, a grande e a pequena história, tudo de cambulhada, como se costumava dizer. E logo essa matéria mista e palpitante reaparecia trabalhada numa forma nova, sem cânon preciso, dada à paródia e à autocrítica, posta em contínuo contato com o presente e flexível a toda sorte de transformações — uma forma agora nitidamente ficcional, capaz de ressurgir muitas vezes na própria imprensa, metamorfoseada em romance de folhetim.

CORTE AGUDO DE MACHADO

Como sempre, Machado de Assis entrou a fundo também no material folhetinesco. Percebeu logo a liga do "útil e do fútil" que fazia sua graça. E pôs mãos à obra, dedicando-se a uma espécie de prática de relativização dos solavancos entre os altos e baixos do assunto; balanceando, com distanciamento irônico, os pesos e contrapesos de toda questão. A cada momento puxa a vida do espírito para baixo, para o chão material e, ao mesmo tempo, se entrega, com prazer perverso, a uma metafísica de quinquilharias. Todo grande acontecimento com ar usurpador pode ser despachado com um piparote em benefício de uma "pobre ocorrência de nada". De uma penada se esvaziam linhas gordas de objetos inúteis, mas parece que há sempre novas prateleiras vazias no espírito, aguardando outros tantos. Tudo isso feito minuciosamente, com capricho e fleuma, conforme um senso ferino de humor, que tem também seu contrapeso de delírio.

É assim que, diante do cadáver de um homem célebre, o Machado folhetinista se descobre "um triste escriba de cousas miúdas", como se tivesse que ficar paralisado. Na verdade, dá

com exigências formais intrínsecas à matéria misturada que tinha nas mãos: exigência de mobilidade do cronista, chamado, a todo instante e a qualquer preço, a variar de perspectiva; e exigência ainda de uma linguagem adequada aos níveis diferentes e contrastantes da realidade envolvida. Com isto, parece nos dizer que, se neste mundo "tudo pede certa elevação", não é menos certo que não se pode "sair do comum da vida e da semana" para ostentar um "estilo solene e grave", à primeira vista mais condizente com um morto ilustre. Machado se afina pelo tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira, voltada para as miudezas do cotidiano, onde acha a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta que ela chega alcançar, como em tantas de Rubem Braga.

Quem lê as crônicas machadianas de *Histórias de quinze dias* até as de *A Semana,* nas duas últimas décadas do século passado, não pode deixar de espantar-se ainda hoje com aquela arte da desconversa: refinada, alusiva, muitas vezes maldosa e sempre irresistível. Ninguém escapará a tanta movimentação e humor, mesmo depois de todos esses anos do desaparecimento dos fatos que motivaram aquelas páginas extraordinárias. E seria imprudente concluir pela desimportância dos eventos fugazes pinçados pelo olhar cortante do cronista, assim como não se pode tomá-los somente enquanto escadas para malabarismos verbais e humorísticos, viçosos e cheios de graça apesar dos anos.

Recentemente, John Gledson, crítico sagaz e bem armado pelo conhecimento de nossa história, fez uma leitura alegórica das crônicas publicadas entre 1888 e 1889 na *Gazeta de Notícias.*[4] Trata-se da série conhecida pela expressão inicial de "Bons dias!", formada por crônicas humorísticas, muitas vezes sarcásticas, sempre carregadas de pessimismo e abrigadas no anonimato, mas hoje reconhecidamente de Machado, depois do trabalho de investigação de Galante de Sousa. Através delas, Gledson perscruta a aguda consciência histórica do grande es-

(4) Ver John Gledson, *Ficção e História,* trad. de Sônia Coutinho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, cap. 3.

critor, demonstrando uma vez mais, na linha dos melhores estudos machadianos, o profundo interesse do autor pelas questões sociais e políticas de seu tempo. Mas não se limita a desfazer a velha opinião sobre a suposta indiferença de Machado com relação ao contexto histórico-social brasileiro, opinião essa quase sempre contrabalançada, aliás, pela insistência na visão universalista do homem que teria o escritor, pairando nas nuvens. Ao contrário, o crítico rastreia minuciosamente, com perícia de detetive, os traços da posição machadiana diante de fatos históricos decisivos como a Abolição, procurando descobri-los sob a forma oblíqua das crônicas, onde o comentário humorístico dos acontecimentos miúdos do dia-a-dia parece aludir a uma perspectiva geral do sentido histórico. Com isto, os pequenos fatos diários das crônicas adquirem uma ressonância alegórica que os resgata até certo ponto da pura contingência, transformando-os em índices de um processo mais amplo, como se fossem meios de se tatear sobre a verdade histórica.

Pela leitura de Gledson, fica logo evidente que a crônica constitui um gênero particularmente propício à análise machadiana das efemérides da história política. Mas, de seu ponto de vista, o gênero ganha, ainda dentro da obra machadiana, outra significação. Como os romances, a que elas se ligam por vários lados, e provavelmente também como os contos, fazem parte de um projeto literário e histórico, mais vasto e coerente, que Machado teria concebido, levado pela intenção realista de retratar a natureza e o desenvolvimento da sociedade em que vivia. São, portanto, um elo valioso nas relações entre história e ficção no universo machadiano. Por isso a leitura do crítico busca desvendar a coerência que se oculta sob a série de "Bons dias!", feita de crônicas difíceis pelo caráter alusivo e irônico, mas onde se pode talvez descobrir a atitude de Machado quanto aos fatos decisivos do período que elas cobrem: a Abolição, em 1888, e a formação do gabinete liberal, em 1889. E realmente da análise crítica surge um Machado irônico e muitas vezes agressivo para com o leitor, capaz de aliar paixão e pessimismo diante dos eventos que espia com olhar inquisitivo. Sua atitude mais profunda e geral aparece, sob a capa do humor, sempre marcada pelo relativismo cético. Mas a própria postura relativista e dis-

tanciada é obrigada a relativizar-se ao ter de enfrentar a mediação da particularidade histórica concreta, quando o cronista se debruça com paixão sobre fatos diminutos, querendo compreender os rumos latentes da história brasileira. Assim, por exemplo, quando Machado, atento ao caráter relativo da Abolição, retrata em tom de farsa (lembrando Martins Pena) a situação do negro liberto, que saía do sistema opressivo e degradante da escravatura para servir, por salários miseráveis, ao mercado de trabalho livre, a nova cara da mesma opressão. É que a verve cômica do cronista permitia representar no pormenor, à primeira vista insignificante, de forma oblíqua e dissimulada, como quem falasse de outra coisa, o caso exemplar. No entanto, por este transparecia, com toda a intensidade, a manutenção da violência inerente ao sistema de dominação da velha oligarquia, fazendo de tudo para se adaptar às novas mudanças históricas que traziam, com o avanço do capitalismo e a acentuação da dependência ao sistema internacional, a República e os tempos modernos.

A análise de Gledson não ilumina apenas o largo aproveitamento que Machado fez da História do Brasil na tessitura de suas crônicas. Por essa mesma via, sugere também a íntima relação dessa forma jornalística com o romance machadiano (no caso de "Bons dias!", precisamente com *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*). Neste sentido é que destaca a atitude do cronista, cuja postura agressiva, por exemplo, parece anunciar a posição do narrador na versão definitiva de *Quincas Borba,* caracterizado igualmente pela agressividade para com o leitor, conjugada ao tom brincalhão e zombeteiro, bem como ao distanciamento olímpico em relação à história narrada. Tanto pela matéria quanto pelo tratamento artístico avulta, assim, a importância da crônica de Machado, em cujo estudo é preciso ainda insistir.

Com grande probidade intelectual, Gledson deixa clara sua dívida para com a crítica machadiana anterior, sobretudo quanto ao trabalho em andamento de Roberto Schwarz, de que seu estudo depende em profundidade, embora com grandes diferenças, que não vem ao caso discutir aqui. A crítica machadiana levou anos para relacionar a transformação demoníaca do Machado da segunda fase à prosa inovadora das crônicas, gênero

considerado menor e sem a importância da grande literatura. Hoje se percebe, através das finas e profundas análises que Roberto nos tem dado da volubilidade do narrador nos romances, integrando forma literária e história social, que também ali parece estar saltitante o folhetinista, depois de ter aprendido a escutar o cochicho do nada e da História entre as bagatelas do dia-a-dia.

Quando, por exemplo, em nosso tempo, Nélson Rodrigues insinua barbaridades com a mira no decote da grã-fina ou na cara da vizinha patusca, ou ainda quando Stanislaw Ponte Preta, em prosa alinhada, vestida com a melhor malícia carioca, bota a sábia tia Zulmira na contemplação do festival de besteiras que continua assolando o país, a arte machadiana mais presa ao circunstancial mostra seu viço perene, como tradição viva.

BOTAS DE SETE LÉGUAS

Mas, para se chegar até o presente, é preciso mesmo calçar botas de sete léguas, pois a história da crônica é comprida e intrincada. O querido leitor perdoará: inúmeros escritores, a cada novo estilo da literatura brasileira, são também cronistas.

É preciso deixar Bilac plantado à porta da confeitaria Colombo, fazendo o elogio do progresso e da técnica com suas crônicas tão significativas por volta do fim do século. E bem perto, também João do Rio, com sua prosa *art nouveau,* paradoxal e amaneirada, capaz de passar com a mesma agilidade dançarina das crônicas cariocas do *Cinematógrafo* à reportagem, ao teatro, ao conto.

Logo, com o Modernismo, um punhado de grandes escritores escreve crônicas: Mário, Bandeira, Oswald, Alcântara Machado, Drummond, Vinícius... Surgem as mulheres cronistas, com Eneida e Rachel de Queiroz. Se alguma coisa em comum possuem escritores tão diferentes entre si é, no plano expressivo, a decisiva incorporação da fala coloquial brasileira, que se ajustava perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isso cada vez mais comunicativa e próxima do leitor. Na verdade, ela se tornava um

campo de experimentação de uma linguagem mais desataviada, flexível e livre, adequando-se à necessidade de pesquisa da realidade brasileira que passara a se impor à consciência dos intelectuais, sobretudo a partir da Revolução de 30, e atingia, por essa via simples, também a consciência do grande público dos jornais. Seguindo a tendência do momento e de outros gêneros, a crônica se convertia num meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual, de modo que o processo de modernização podia ser acompanhado pelos contrastes entre bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria, e o próprio mundo moderno parecia nascer de mistura com traços remanescentes de velhas estruturas da sociedade tradicional.

É assim que uma consciência mais abrangente do país passa a reger o espírito da crônica modernista. Por isso, muitas vezes ela se volta para o passado colonial, retomando sua antiga forma histórica para recuperar retalhos da memória da nação. Por isso ainda, outras vezes lembra a voz do narrador oral, já fugidia no meio urbano, contando histórias de outros tempos, tentando resgatar uma experiência a caminho de se perder para sempre. E, ao mesmo tempo, é ela o registro dos instantâneos da vida moderna, das novidades avassaladoras, dos rápidos acontecimentos, dos encontros casuais, dos estímulos sempre chocantes do cotidiano das grandes cidades, frutos da aceleração do processo de urbanização e industrialização da década de 30. Provinciana e moderna a uma só vez, a crônica modernista revela uma tensão contínua entre tempos diversos e espaços heterogêneos, fundindo numa liga complexa componentes discrepantes, provenientes de formas de vida distintas, mas mescladas.

Muitas páginas inesquecíveis no gênero foram escritas na esteira do movimento modernista, mas quase sempre por autores que se firmaram literariamente por outros lados de sua obra. Com a geração de 40, quando aparecem alguns cronistas contumazes, como Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino, a crônica ainda continua, de certo modo, como um gênero lateral com relação à poesia e à ficção. O caso do velho Braga, porém, é diferente. E ele já vinha de antes, com fisionomia peculiar.

A diferença essencial é que, para ele, a crônica é a forma complexa e única de uma relação do Eu com o mundo, um modo de expressão pessoal e um meio de apreender e exprimir certos valores. Uma arte narrativa, enfim, cotidiana e simples, enroscada em torno do fato fugaz, mas liberta no ar, para dizer a poesia do perecível. Braga é um narrador, conta histórias, mas histórias do que não há mais ou do que se vai perder irremissivelmente. Sua conversa com o leitor — seu íntimo — é ainda uma arte da desconversa, como a de Machado de Assis, mas para exprimir outras coisas.

Situado numa encruzilhada entre o ambiente rural e o urbano, entre a província querida da infância e o vasto mundo moderno, seu espírito parece encantado com os pequenos seres e coisas com que muitas vezes tece seus relatos e, ao mesmo tempo, vaga desejoso, errante e solitário pela cidade (que são muitas cidades), sem encontrar a casa em que se ajuste definitivamente, apenas iluminado por instantes passageiros de revelação. Nele, a sensação de divórcio entre o tempo e o sentido é tão radical e profunda, que o instante de iluminação vale como resgate lírico do que se vai destruir irremediavelmente. Muito agarrado à vida material e seus prazeres, o foco do desejo que o cronista parece perseguir permanece, no entanto, sem preenchimento, como um fundo perdido que não se consegue alcançar — imagem simbólica de uma plenitude impossível do ser, diante da qual os atos humanos são vãos ou inúteis e, por isso, acompanhados de um olhar irônico e melancólico, mas também terno e solidário, uma vez que sabiamente alimentado pela íntima experiência do vivido.

A relação de Braga com o Modernismo foi decisiva para a qualidade de sua prosa. Ou, antes, com a poesia de Manuel Bandeira, em quem encontrou de fato profundas afinidades. O curioso, porém, é que essas afinidades são propriamente com o poeta Bandeira, e não com o cronista. Braga ficou íntimo do poeta, dos seus versos, da simplicidade natural, da humildade daquela alta poesia. Em 66, não resistiu; confessou ao velho bardo, numa crônica, "O que Manuel Bandeira me ensinou", a

antiga admiração. Confessou a importância, para as suas crônicas, daquela "franqueza tranqüila de quem não se enfeita nem faz pose para aparecer diante do público".

Mas, muito antes, as afinidades já eram ostensivas. Numa crônica intitulada "O mistério da poesia", Braga revelara sua admiração por um belo verso de Camões, feito com as palavras mais simples: "A grande dor das coisas que passaram". Bandeira tinha retrucado com outra crônica, "O mistério poético", para concordar com a solução do enigma, segundo Braga: a de que ela consistiria em se "dar um sentido solene e alto às palavras de todo dia". É que ambos coincidiam num mesmo *estilo humilde* de desentranhar a poesia do cotidiano.

FRAGMENTOS DE UM MOSAICO

O Machado folhetinista já se dera conta do desgaste rápido das novidades, a matéria-prima do jornal e da crônica. Metido no vasto mosaico que formam as notícias do cotidiano nas páginas de um jornal, o velho Braga não adere ao fato, à novidade, à informação. Está sempre um pouco à margem e à distância, ruminando numa rede seu passado capixaba, suas viagens, seus amores, sua velha casa, e de olho no presente transitório dos acontecimentos. Seu tema propriamente dito está sempre em outra parte, numa espécie de borboleteio em volta da matéria jornalística.

Num de seus melhores livros, *A borboleta amarela,* na crônica que dá título ao volume, o cronista divaga pelas ruas do Rio, perseguindo com olhos aéreos uma borboleta que some no ar, deixando embaixo o agitado mundo urbano do trabalho e das obrigações sociais. Esse percurso, no rumo do ócio e do imaginário, sempre com uma raiz funda no campo e no passado, é a grande aventura de suas crônicas, onde se exprime a experiência de um homem para quem o ser mais humilde ainda tem uma história que vale a pena contar: "como se uma borboleta amarela pudesse promover grandes proezas no centro urbano". Assim fazendo, entra em contradição com o próprio veículo — o jornal —, cujo ritmo trepidante quebra pelo olhar

meditativo, detido nos remansos de um outro tempo. Ali surgiu como um artesão desgarrado e passageiro em meio à indústria de notícias, mas naquela matéria prosaica e fugaz deixou impressa, com mãos sábias, a marca duradoura de sua poesia.

(Novembro de 1986)

MÓBILE DA MEMÓRIA

Para meu Pai, leitor de Nava

Com mão paciente vamos compondo o puzzle *de uma paisagem que é impossível completar porque as peças que faltam deixam buracos nos céus, hiatos nas águas, rombos nos sorrisos, furos nas silhuetas interrompidas e nos peitos que se abrem no vácuo — como vitrais fraturados* (. . .)

. . . . . .

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência. . .

Pedro Nava, *Baú de ossos*, 2.ª ed., p. 41.

O homem que escreveu essas linhas levou anos envelhecendo na quietude escondida, como um vinho bom, uma substância viva e generosa que trazia em si, antes de se dar a conhecer por inteiro. Foi acumulando aos poucos uma ampla e profunda experiência, amadurecida depois sem pressa, pacientemente, puxando pela memória raízes distantes, da infância, de outrora, para só então começar a narrar.

Ao se abrir, perto dos setenta anos, num momento da vida brasileira arrolhada pela pior repressão política, que tentava tapar com a censura e a mentira qualquer discurso inteligente sobre a

história do país, Pedro Nava já estava quase tão velho quanto o século, e foi de fato um jorro o que tinha para contar sobre o nosso passado.

Os motivos que o levaram a escrever tanto, tão tardiamente e tudo quase de uma só vez — em curto espaço de tempo produziu seis grossos volumes de suas *Memórias* — pareciam meio misteriosos até mesmo para ele. Era impressionante escutá-lo falar sobre o assunto nas entrevistas que deu; sempre titubeava um pouco diante das razões mais fundas.[1] Nomeava, é claro, o desafio representado pelo espantalho da ditadura, logo apontado por Tristão de Athayde: razão externa forte, mas insuficiente como explicação intrínseca. Mostrava-se, por outro lado, consciente da cota de narcisismo inevitável em todo livro de memórias, mas se esquivava, procurando se apagar no pudor mineiro de falar de si mesmo, como quem tivesse buscado antes o testemunho que a autobiografia pura e simples, preferindo a situação de espectador de seu tempo. Entrava, porém, a falar da vida encurtada na velhice, da nostalgia da plenitude vital, que seria preciso reviver pelo discurso da memória, sugerindo um certo "desespero da finitude" e uma necessidade premente de combater a morte a todo custo, encontrando razões novas para prosseguir vivendo e não acabar como velho suicida.[2] Fala premonitória que Nava às vezes repetia, marcando ao mesmo tempo o espaço dramático de suas reminiscências como palco do discurso da vida contra a morte.

E confessava também o prazer, a dor, a liberdade que sentia ao escrever. Comentava a sensação catártica de botar para fora tanta coisa guardada, de exorcizar fantasmas do passado, matando-os de novo bem mortos no papel. Insinuava o desejo de transgressão, de perder a compostura na escrita depois de uma vida inteira tão regrada como médico e professor, de viver de algum

(1) Nestas considerações iniciais, baseio-me sobretudo numa gravação que me foi presenteada por um amigo, Gilberto Vasconcellos, autor de uma longa e notável entrevista com o escritor, até hoje só parcialmente editada.

(2) A expressão "desespero da finitude" pertence a Gilberto Vasconcellos, na referida entrevista.

modo por escrito a grande liberdade que tanto admirava, por exemplo, na vida estuante de Vinícius de Moraes, o homem mais livre que conheceu. Razões fundas todas elas e muito misturadas que levavam Nava a trazer para a sua notável arte de conversador os grandes temas da vida e da morte, encarnados efetiva e concretamente a cada passo de suas *Memórias*.

Certo dia pôs mãos à obra, entregando-se inteiramente à tarefa de recriar o passado, à atividade manual de escrever, que de imediato o arrebatou, com tudo o que comportava de prazer e dor: Nava, conforme esclareceu, ia se sentindo realizado com aquele ato prazeroso e libertador, mesmo sabendo o quanto doía ir largando pedaços seus pelo caminho. O escuro já vinha chegando quando ele se dispôs a falar da continuidade da vida pela mágica da memória e deu à luz os guardados de seu baú, fazendo-se herdeiro e transmissor do legado de várias gerações. À beira do esquecimento, põe-se então a recordar quase com fúria como na antiga imagem do poeta épico que tivesse bebido das águas de Mnemosina, fonte e deusa da memória, musa de todas as formas de narrativa. E começou por quebrar a cara do preconceito corrente que reduz a velhice à ausência de desejo, à rigidez de atos e idéias, à improdutividade e à espera solitária da morte. Deu voz ao velho sem papas na língua, que havia nele e de repente se mostrou como criador pleno. Era realmente como se tivesse passado a vida toda afiando aquela linguagem inventiva, abundante e saborosíssima, completamente à vontade para deslizar pelos mais diferentes registros sempre com o mesmo vigor e muita felicidade verbal.

Surgia com uma sensualidade à flor da pele, do paladar e da palavra; dava total vazão a um apetite onívoro e a um gosto declarado e vivíssimo do prazer material. Sabia como poucos tratar a poesia do corpo ou retratar a face sinistra da enfermidade e da morte, entrando com um olhar enregelado de patologista pelas formas escabrosas da putrefação da matéria. Podia ainda alçar-se com facilidade a situações sublimes, patéticas ou trágicas, alumbrado e desesperadamente lírico ou briguento, a ponto de baixar rápido ao xingo e sempre ao palavrão cabeludo, dito de boca cheia, com propriedade maravilhosa e um senso do

cômico verdadeiramente rabelaisiano. Nava tinha sido poeta bissexto, pintor bissexto, professor de medicina e médico contumaz. Agora era um escritor completo. A repercussão foi grande.[3]

NAVA NARRADOR

É muito difícil definir de imediato o que são as *Memórias*. Num certo sentido, grande parte da surpresa que causou a novidade de Nava como escritor se deve a algo tão velho quanto o homem: a capacidade de contar histórias. Isto não lhe retira mérito algum, ao contrário; ele é um narrador fora do comum. Um narrador que se embebeu profundamente na tradição oral, a dos contadores anônimos de casos, provavelmente filtrada pela roda da conversa familiar mineira e casada com um vasto saber erudito e as muitas leituras literárias. De qualquer forma, um narrador formado pela cadeia da transmissão oral da experiência através das gerações, por esse lento processo de assimilação do vivido que, depois da gradativa apropriação pela memória, se transforma na matéria-prima das narrativas que parecem não findar jamais, renascendo cada vez no quem quiser que conte outra — cadeia inumerável que nunca tomba definitivamente ao chão. Noutro sentido, sua novidade é fruto da criação moderna, que não reconhece fronteiras de gênero e se reinventa a cada lance, avançando consciente de si mesma e imbuída do senso relativo das escolhas por todos os caminhos possíveis (e às vezes também impossíveis) com que se depara, espalhada na multiplicidade. As *Memórias* são uma obra de arte complexa e podem desconcertar, desde logo, pela exuberância de suas múltiplas faces.

Seria ingênuo pensar que o autor que já em 1925 comentava o Cubismo, projetava abrasileirar a expressão com base na língua cotidiana e popular, submetia poemas escritos segundo

(3) Uma boa amostra do que foi essa repercussão se encontra nos sensíveis artigos de reconhecimento crítico escritos por Nogueira Moutinho, que acompanhou de perto e a cada passo a publicação dos diversos volumes das *Memórias*.

os novíssimos padrões da poética modernista ao juízo crítico de Mário de Andrade, pudesse ser apenas um narrador primitivo, como os típicos da tradição oral, cinqüenta anos depois.[4] No entanto, há uma raiz primitiva que procede de uma linhagem sem dono certo e de um fundo perdido no tempo, aflorando, transformada, no cerne da arte de Nava. Seu acesso a ela pode ter se dado através da tradição da conversa mineira (a das tardes propícias, nas horas de tomar a fresca na varanda; a dos grandes eventos familiares, festivos ou fúnebres...), que ele praticou durante anos a fio e onde pôde colher boa parte do material da memória familiar, armando-se depois com um grande aparato de documentação, que faz lembrar o do historiador moderno.

A medicina e as viagens devem também ter desempenhado seu papel: o médico de família do interior, obrigado sempre a andanças constantes e aos mais variados contatos com toda sorte de tipos humanos, saídos de todas as classes sociais, só pode ter enriquecido sua experiência pessoal dos homens e do mundo na labuta cotidiana, de que fazem parte, além disso, as muitas formas da narrativa oral: casos, anedotas, relatos pitorescos, conselhos, ditados... O jovem e incansável doutor Nava (e depois também dr. José Egon Barros da Cunha, seu *alter ego*) caminhou muito pelo Brasil e fora, viu muitos lugares e muita gente e, como sempre que isto acontece, ficam inúmeras histórias para contar. Tudo isso não pode ter sido sem conseqüências para a arte do narrador anos mais tarde. As próprias *Memórias* nos informam detalhadamente sobre essas matrizes de que derivaram componentes fundamentais no processo de sua composição e no seu modo de ser mais íntimo.

Nem podia ser diferente. Criado num meio onde a conversação com os mais velhos era uma instituição sólida — a família mineira — e logo também uma arte, com freqüência uma arte requintada e sutil, Nava teve na raiz de seus livros uma aprendizagem demorada das formas da linguagem e da narração oral.

(4) Para se ter uma idéia precisa dessas preocupações de Nava com os problemas da arte moderna, basta consultar: Mário de Andrade, *O correspondente contumaz. (Cartas a Pedro Nava)* 1925-1944, ed. por Fernando da Rocha Peres, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Por outro lado, a ampla e variada cultura literária que formou depois foi dirigida sobretudo pelas relações com o Modernismo, num momento em que este se voltava para o primitivismo e buscava o contato direto com a realidade brasileira e seu passado, tal como se mostrava, por exemplo, na arquitetura das cidades coloniais e na tradição histórica de Minas. Na consciência do escritor que então se iniciava em *A Revista* — o órgão mineiro do Modernismo, levado adiante por Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Martins de Almeida e Gregoriano Canedo — só pode ter se acentuado a importância daquela experiência direta de Minas, aparentemente acessível na própria linguagem cotidiana de Belo Horizonte, encruzilhada dos falares mineiros. Exatamente nessa época, Mário de Andrade chama a atenção de Nava para o perigo de se reduzir a expressão a "uma fotografia do falar oral", quando o que se buscava era "uma organização literária". E insiste ainda na necessidade de se ir além de uma "organização apenasmente popular inculta regional", para chegar a uma "geral", capaz de incluir "todos os meios brasileiros burgueses e populares".[5] Uma lição para ser refletida.

É provável que Nava tenha acolhido bem o conselho de Mário, pois a prosa das *Memórias*, anos mais tarde, parece resultado de uma integração abrangente e literariamente organizada de uma quantidade espantosa de elementos das mais diversas procedências, tudo perfeitamente ligado e fundido numa sábia mescla estilística, onde nada falta: termos regionais e coloquialismos; palavras esquecidas, com o dom de ressuscitar o passado de que um dia foram parte; vocábulos cultos e preciosos, nomes exóticos que deixam sabor na boca; palavrões em quantidade; estrangeirismos, sobretudo galicismos abundantíssimos; tecnicismos da linguagem médica e científica em geral; neologismos; tesouros dos clássicos portugueses; uma verdadeira avalanche de nomes próprios, muitas vezes já esvaziados das pessoas ou lugares que os habitaram, com a rara e surpreendente poesia de seu puro som; latinismos e todo o baú de

(5) Cf. *O correspondente contumaz*, ed. cit., pp. 53-54.

virtualidades da língua, atualizadas, arejadas, encarnadas concretamente e postas a caminhar na frase aberta e inclusiva sob a luz do presente. E tudo sem perder a soltura e a naturalidade da fala, como se Nava tivesse aprendido e incorporado sua linguagem mesclada, saída da imitação e da estilização das múltiplas formas regionais e cultas da conversa e das leituras, feito uma segunda natureza. De certo modo, as *Memórias* são antes de mais nada uma presentificação dos guardados da memória da língua com que um Narrador reconstrói sua "crônica de saudades".

ANTECEDENTES

Mas um fato é verdade: o que Nava produziu não era o que se esperava habitualmente, pela tradição da memorialística brasileira. Livros importantes tinham sido feitos aqui no gênero de memórias, com maior ou menor interesse literário, mas nenhum deles pode ser tomado como um antecedente claro da sua obra. Nem mesmo dentro do quadro do gênero no Modernismo, próximo por outros lados, se encontram laços de parentesco evidente. Basta refletir um pouco sobre alguns casos concretos.

Assim, por exemplo, o admirável *A idade do serrote,* de Murilo Mendes, que tem o dom de cativar pela força poética, fruto de uma linguagem tensa e condensada, cheia de achados de humor, de perfis escarpados e irreverentes, mas trabalhando a prosa no sentido da concisão descarnada das imagens e dos cortes bruscos do relato, em tudo avesso à expansão narrativa e à abundância verbal das *Memórias.* Caso parecido é também o das memórias desabusadas de Oswald de Andrade: *Um homem sem profissão (Sob as ordens de mamãe),* onde sua veia satírica produz páginas de uma graça e picardia da qualidade do *João Miramar* ou do *Serafim,* quer dizer, do melhor Oswald. Mas nelas falta propriamente a reconstrução organizada do passado, o documento de época, o retrato do sujeito, tudo se esbatendo num amálgama de impressões, em que se misturam lirismo e ficção, sem todavia configurar o desenho e o quadro característicos da obra de Nava. E se poderia citar ainda, para

só ficar com os companheiros modernistas do memorialista mineiro, o *Itinerário de Pasárgada,* de Manuel Bandeira, livro difícil de classificar, onde os elementos autobiográficos e confessionais se misturam à reflexão sobre poética e ao comentário crítico, numa mesma prosa limpa e exata. Mas aqui estamos ainda mais distantes de Nava, que revela, porém, profundas afinidades com a obra lírica do poeta, como se verá. No mesmo sentido, seria também de pouca ajuda pensar nas memórias em versos de Drummond.

E há certamente toda a tradição restante do memorialismo que vem do século XIX, com o visconde de Taunay (embora suas *Memórias* só tenham sido publicadas neste século), com Nabuco, Helena Morley, Francisco de Paula Ferreira de Rezende (só dado a conhecer em 1944)... Uma tradição que continuou século XX adentro, com Oliveira Lima, Gilberto Amado, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos, Afonso Arinos de Melo Franco e tantos outros. Mas as *Memórias* de Nava se afastam muito das de todos eles e se encaixam mal nessa tradição, por mais que se reconheça nelas o esquema genérico da autobiografia, que na verdade aí assume uma feição muito peculiar. Enfim, é outra a família espiritual desse memorialista *sui generis*.

É curioso e mesmo paradoxal que as *Memórias* revelem mais afinidades íntimas com dois outros livros, também completamente diferentes entre si e à primeira vista muito distantes de seu universo, como são *Casa grande & senzala* e *O Ateneu*. No entanto, ambos iluminam, cada qual a sua maneira, processos fundamentais na constituição do modo de ser delas em sua relação com o passado histórico brasileiro e a esfera autobiográfica do memorialista, ajudando mesmo a compreender o papel que nelas desempenha a imaginação ficcional.

COMPARAÇÕES EM FAMÍLIA

No livro de Gilberto Freyre, os elementos da farta documentação científica em torno de um tema sócio-cultural bem localizado e concreto — o microcosmo do engenho nordestino, baseado na monocultura latifundiária do açúcar e na força de

trabalho escrava, sob o domínio patriarcal, de 1600 a 1800 — são mediados pelo olhar cúmplice de um antropólogo. Este penetra, na verdade, no interior de seu próprio mundo, carregado de experiência pessoal e armado com a sensibilidade e a linguagem de um escritor. O resultado é o que se está cansado de saber: uma obra mesclada e extraordinária, onde a visão marcadamente de classe dominante, com freqüência preconceituosa e reacionária, não impede a construção de um monumento raro de arte literária e saber histórico. Seu ponto cego, megalomaníaco e enigmático é precisamente onde se revela mais sua identidade profunda e sua alta qualidade artística, realizada na mescla da composição, espécie de analogia estrutural com o próprio processo de miscigenação que ela descreve. Ponto de fusão em que a reconstituição histórico-cultural do passado do país (ou de um certo passado), que serve admiravelmente ao autoconhecimento nacional, reverte sobre o presente e se faz ao mesmo tempo história íntima do autor. Fusão obtida pela alta intensidade da prosa gilbertiana, que, movida pelas pulsões do desejo e do gozo narcísico, revira voluptuosamente o traçado da formação nacional em resgate saudoso da intimidade particular, numa forma de confissão ou retrato familiar recortado sobre a experiência pessoal do escritor.

O que possa haver aí de evocação viva e buliçosa do passado brasileiro, de presentificação proustiana de um tempo perdido e reencontrado por um "senhorito fidalgo evocativo" (no dizer de Darcy Ribeiro), só se deixa explicar pelo candente sopro de arte que fez saltar para a vida aquelas figuras hieráticas de álbum de retratos da família patriarcal.[6] Para tanto, porém, deve ter sido decisiva a escolha do material, a natureza mesclada e heterogênea da própria documentação, coletada com largueza de vistas, profundidade, abundância e perícia exploratória. Jornais, revistas, diários íntimos, anúncios, receitas de cozinha e tantos outros documentos inusitados para a ciência

(6) Cf. Darcy Ribeiro, "Gilberto Freyre. Uma introdução à *Casa Grande & Senzala*". Em seus *Ensaios insólitos*, Porto Alegre, L&PM, 1979, pp. 63-107. A referência se acha à p. 73.

do tempo, mas em plena voga nos achados da vanguarda artística da época, abriam para uma visão aderente ao cotidiano do senhor de engenho e seu *entourage,* trazendo para perto do leitor a realidade corriqueira e palpitante do passado. Isto foi sem dúvida a pedra de toque da invenção artística da obra, consubstancial com a própria matéria escolhida, e deve ter favorecido a desenvoltura literária do estilo de Gilberto, impregnado pelo gosto sensual e vívido das formas concretas.

Ao contrário de Gilberto Freyre, Nava começa por um discurso que promete ser fundamentalmente autobiográfico, mas logo se bifurca e desvia para perseguir rumos diversos, enlaçando a história íntima do indivíduo à história dos grupos com que ele se relaciona e fazendo do chão da memória o espaço mais amplo e complexo das relações sociais e históricas. Até onde são comparáveis, Nava parece inverter, assim, a direção que se encontra em *Casa grande & senzala.* Ele caminha diretamente no sentido da história íntima, mas para isto tem de passar pela objetivação da experiência pessoal permeada pela herança e as contradições sociais, de que se faz portador. Ao tomar como fio de seu relato a genealogia de sua família, acaba realizando não apenas uma "exploração no tempo", mas se dá conta de que sua gente "é o retrato da formação dos outros grupos familiares do país", uma vez que tudo se acha "entranhado na história do Brasil".[7]

Desentranhar do passado e da terra onde cresceu o filão de sua história pessoal leva-o, portanto, a reanimar com a seiva viva da memória a grande árvore da vida familiar enterrada no tempo, com todo o emaranhado de suas raízes que a prendiam a um contexto histórico-social concreto e ainda mais fundo. Para isto, teve de devassar um bloco enorme da história do país, em busca do conhecimento de si mesmo, como se fosse obrigado a encarar a história da nação para reconhecer seu próprio retrato e poder situar-se em face do mundo. O projeto de Nava, implícito nas *Memórias,* é, portanto, o de uma narra-

(7) Cf. *Baú de ossos. Memórias,* 2.ª ed., Rio de Janeiro, Sabiá, 1972, pp. 186-187.

tiva enorme, de uma forma épica capaz de documentar o vasto conteúdo da formação sócio-cultural brasileira, já que a história que nos conta vai ganhando a dimensão simbólica do geral à medida que cresce e permite reconhecer cada vez melhor a imagem do destino singular de um indivíduo — de um "pobre homem" —, só compreensível pelas relações particulares múltiplas e complexas que mantém com um mundo ainda mais vasto, que é o seu e, até certo ponto, também o de todos nós. É por esse caminho, sempre esgalhado em muitas ramificações, que esse pobre homem avança no reconhecimento de sua *humaine condition.*

Por essa via, Nava parece retomar preocupações centrais do pensamento social brasileiro tal como se configurou na década de trinta, momento de resto decisivo na formação do escritor, voltando-se para a dificuldade de entender o Brasil — tendência que a obra de Gilberto Freyre decerto foi das primeiras e principais a manifestar num sentido radicalmente moderno e crítico, apesar de todo comprometimento ideológico do autor com a *forma mentis* do passado tradicional que justamente ajudava a compreender em profundidade. Por isso mesmo talvez fosse interessante ainda aproximar as *Memórias* do ensaio fundamental de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil,* onde a mesma preocupação aparece escorada por uma visada teórica e interpretativa desvencilhada do passado e, ao contrário, nitidamente empenhada em reconhecer os entraves com que sua herança emperrava o processo de modernização do país. Desde o início, Sérgio Buarque soube aliar ao lastro sólido e fecundo de sua formação hegeliana, weberiana e historista, uma fina e poderosa sensibilidade para o movimento vivo da particularidade histórica, revelando-se desde logo como um grande intérprete da história das mentalidades a que não faltou o talento do escritor. No entanto, a comparação das *Memórias* com sua obra inicial é útil porque provoca um distanciamento imediato e revelador, fazendo saltar aos olhos formas distintas de uma preocupação semelhante com relação ao passado histórico. Torna-se evidente o quanto as *Memórias* encarnam uma forma específica do discurso literário, muitas vezes tendendo a confundir-se com a prosa de ficção, se comparadas

ao discurso propriamente historiográfico, onde a invenção ficcional tende pelo contrário ao grau zero, mesmo quando composto por um historiador com a sensibilidade literária de Sérgio Buarque de Holanda. Por aí se percebe também como pode ser esclarecedor quanto à verdadeira natureza das *Memórias* o paralelo com um livro de ficção, um romance como *O Ateneu,* que por outro lado tem caráter memorialístico, ao que parece preso à recriação da experiência pessoal do passado.

Antes, porém, é preciso considerar o fato de que as *Memórias* estão longe de constituir um discurso literário uniforme, seja do ponto de vista de sua natureza, seja do ângulo de seu valor estético. Na verdade os seis volumes que o autor nos legou em vida têm valor bastante desigual, com descaídas sensíveis também num mesmo volume. Numa obra de tais dimensões e dessa natureza talvez fossem inevitáveis os desníveis e seria de se estranhar que ele não encontrasse sérias dificuldades para sustentar a mão todo o tempo. De qualquer forma, é nítida a superioridade de fatura dos dois primeiros, *Baú de ossos* e *Balão cativo,* que nos dão a cada passo o sentimento forte e sobranceiro de obras-primas indiscutíveis. O terceiro, *Chão de ferro,* já é um tanto irregular, mas com momentos extraordinários. Os restantes — *Beira-mar, Galo-das-trevas* e *O círio perfeito* — ficam aquém dos demais, sem comprometer, porém, a impressão de força do conjunto e o interesse da leitura, nem deixam apagar a figura do grande escritor, pois várias vezes alcançam o mesmo brilho da prosa admirável das primeiras partes e seu poder de dar vida perene às imagens do passado.

O desdobramento do Narrador no *alter ego,* José Egon Barros da Cunha, a partir do terço final do terceiro volume, embora tenha aparentemente facilitado o trabalho do memorialista em seu desejo de dizer sempre a verdade dos fatos, mesmo ao se aproximar do presente, criou problemas delicados de composição literária, pelas exigências já então ostensivas da construção ficcional. Com isso, foi possível ver aspectos decisivos dos livros anteriores. Tornou-se claro, a partir daí, como era sutil, lábil e extremamente natural a passagem entre realidade e ficção nos primeiros volumes e como a obra saía enriquecida

pela ambigüidade do jogo construtivo em que colaboravam a memória e a imaginação.

Ficava assim patente que o tratamento ficcional de pessoas reais, evocadas pela memória com o auxílio da documentação e da experiência direta do autor, mas completadas e realçadas pela imaginação, havia transfigurado os livros iniciais numa galeria surpreendente de retratos notáveis. E se podia perceber com nitidez como a imaginação aparecia com a força de uma faculdade plasmadora ou estruturadora, no sentido do adjetivo *esemplastic,* criado por Coleridge, para indicar seu poder de unificar, e por isso de dar forma concreta à matéria heterogênea, dispersa e difusa do passado.[8] Via-se como ela funcionava também no sentido estrito de faculdade produtora de imagens visuais, revelando a marcante tendência pictórica de Nava, sua verve de caricaturista impiedoso, o pintor que ele era mesmo com palavras, coisa que não se podia esquecer, uma vez que um movimento constante de sua linguagem estabelecia sempre associações entre a galeria de retratos familiares e quadros famosos da história da pintura universal. E se podia ver ainda como, por obra da imaginação, freqüentemente se combinavam detalhes visuais concretos com abstrações generalizadoras, mediante toda sorte de analogias, não apenas pictóricas, fazendo do movimento contínuo para o estabelecimento de semelhanças ou dessemelhanças, conjunções ou disjunções, um traço mais geral do estilo, de que derivava, em grande parte, seu poder de surpresa. Por essa tendência essencial, fatos singulares da esfera íntima do Narrador, ao serem evocados por sua memória, podiam atuar como ímãs sobre toda espécie de pormenores surpreendentemente vinculados pela atração comum e cada vez mais particularizados e concretos pelo jogo das múltiplas e mútuas determinações, até ganharem dimensão geral, universalizando-se. Um movimento como esse, imaginativo e universalizador, fundamental para a realização estética das *Memórias,* não podia escapar à argúcia de Antonio Candido.

(8) Ver S. T. Coleridge, *Biographia literaria,* Ed. J. Shawcross, Reimp. Oxford, Oxford University Press, 1965, vol. I, pp. 107 e 249.

Sempre atento, o crítico reconheceu logo o valor e a peculiaridade dessa "autobiografia ficcional", situando-a num lugar à parte dentro do memorialismo mineiro, para fundar a razão de sua excepcional eficácia literária não apenas na aliança entre memória e imaginação, mas numa verdadeira "estilística da universalização", cujos procedimentos descreve sinteticamente e exemplifica. Em seu modo de ver, aqueles primeiros livros de Nava entravam pelo terreno da ficção, aproximando-se da efabulação do romance; inventavam um estilo de grande densidade criadora; ultrapassavam mesmo os limites da autobiografia, passavam pela biografia e a história de grupo, estendendo-se numa visada mais larga da sociedade brasileira, para acabar configurando uma determinada visão de mundo. E desse modo, abria espaço para o novo escritor entre as mais altas figuras da literatura brasileira contemporânea.[9]

Os livros posteriores não invalidariam o juízo de Antonio Candido, embora apresentem falhas visíveis, todas elas, aliás, quase sempre muito reveladoras do modo de ser peculiar das *Memórias.* A presença do *alter ego* como personagem ostensivo, e não mais como pessoa real tratada como se fosse personagem, altera bastante as regras do jogo, fazendo o Autor assumir a descoberto os modos da ficção, com os quais não se sente inteiramente à vontade. Deriva daí talvez certo desajeitamento em algumas passagens dos livros seguintes, que assumem a feição de algo híbrido ou compósito, perdendo a naturalidade da mescla anterior. O que era antes um evidente achado agora se torna um efeito buscado deliberadamente, sem a mesma eficácia. Com isto ficam realçados outros defeitos: redundâncias e cacoetes de linguagem; insistência nas comparações nem sempre felizes; repetições de assunto e, sobretudo, o esforço deliberado de estilo, buscando a página de antologia ou o *morceau de*

(9) Ver Antonio Candido, "A autobiografia poética e ficcional na literatura de Minas". *In*: Afonso Arinos de Melo Franco e outros, *IV Seminário de Estudos Mineiros,* Belo Horizonte, UFMG, 1977, pp. 41-70. Ensaio reproduzido no livro do autor, *A educação pela noite e outros ensaios,* São Paulo, Ática, 1987, com o título de "Poesia e ficção na autobiografia", pp. 51-69.

bravoure, ou ainda glosando efeitos garantidos. Mas, em compensação, por aí se pode compreender um pouco mais claramente o que os primeiros livros tendiam a obscurecer, ou seja, que a tendência para a ficção das *Memórias,* bem realizada de início, não era exatamente para uma efabulação de romance, mas talvez para um tipo de prosa de ficção distinto, embora às vezes misturado ao romance, sempre aberto e receptivo, como se sabe, à mescla de gêneros. É o que se pode esclarecer ainda mais pela relação oblíqua que a obra de Nava mantém com *O Ateneu.*

São de fato vários os traços comuns com o livro de Raul Pompéia, tanto na matéria quanto no estilo. Em primeiro lugar, a evocação dos tempos de colégio, que serve de tema para os dois escritores (embora represente apenas uma porção da matéria de Nava) e, em ambos, parece uma retomada, ainda que com toda transformação possível da imaginação, da experiência pessoal direta. Dela parece provir o cunho memorialístico do livro de Pompéia, onde o passado revisto não é organizado propriamente na forma de um enredo realista tradicional, mas tratado de um ângulo subjetivo, como matéria de comentário e análise psicológica, intelectual e moral, tal como ela se mostra, de maneira impressionista, à visão emotiva de um Narrador no presente. A vida no colégio é também o assunto de largos trechos das *Memórias:* no *Balão cativo* e no *Chão de ferro,* o Narrador nos conta suas reminiscências da época de estudante, sobretudo, em páginas inesquecíveis, os anos do Colégio Pedro II, e parece fazê-lo sob as asas tutelares do romancista, diversas vezes citado. Mesmo afastando-se toda perspectiva biográfica na abordagem das relações entre Pompéia e a matéria evocada em seu livro (Mário de Andrade, como é sabido, via neste a vingança do autor contra o que padecera no Colégio Abílio), ainda assim as semelhanças temáticas são notáveis.

Mas, além disso, em ambos os autores se nota certa inquietação temperamental do estilo, sempre pronto para a veemência retórica, o traço enfático e emocional, a visão hiperbólica. E não é de se espantar que coincidam no gosto pela caricatura. No entanto, onde a coincidência se mostra mais profunda e decisiva é na forma confessional da "Crônica de saudades" que

cada um utilizou a seu modo para transpor a experiência pessoal em prosa de ficção, mas sempre capaz de guardar a verdade íntima do tempo sentido, do passado experimentado como uma parte inarredável da integridade do ser que é preciso expressar de algum modo, recriar à distância, para que se possa reconhecer-se a si mesmo. Como observou Northrop Frye, a confissão apesar de confundir-se freqüentemente com o romance, como em Proust, é uma forma distinta de prosa de ficção, com uma longa tradição histórica, de que foram marcos, por exemplo, Santo Agostinho e Rousseau, e com uma forma curta correspondente que é o ensaio informal do tipo daquele de Montaigne, em certos momentos presentes na prosa das *Memórias.*[10] No dizer de Frye, ela é uma forma introvertida, mas intelectualizada no conteúdo, pois se volta por vezes para assuntos teóricos ou intelectuais, como a arte, a ciência, a religião, etc. Há nela uma espécie de "história mental" de uma só personagem, como é o caso do Narrador em ambas as obras em foco, muito embora em Nava esse aspecto subjetivo se distenda no amplo panorama da história social e em Pompéia se funda ao universo das máscaras sociais que configuram o microcosmo do colégio e o quadro do romance.

Evidentemente, tampouco uma forma como a confissão basta para dar conta do modo de ser dessas duas obras por mais que se reconheça nelas a presença dos traços nomeados. A união com o romance no caso de *O Ateneu* e com a mescla narrativa das *Memórias* complica o modelo da confissão, tornando esses textos desafios complexos e particulares, avessos a toda redução ao esquema abstrato de um gênero específico. Mas, com certeza, compreendemos melhor a natureza deles se percebemos o caráter confessional da "Crônica de saudades", expressão que serve de subtítulo ao livro de Pompéia mas também define, em larga medida, o que são as *Memórias.* Provavelmente neste último caso a palavra *crônica* caiba ainda melhor que no anterior, pelo cunho histórico da matéria, fazendo recordar a velha acep-

(10) Ver Northrop Frye, *Anatomia da crítica,* trad. Péricles E. da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973, pp. 297-309.

ção do termo, evocando ela própria a tarefa do cronista medieval, narrador de outrora e precursor do historiador moderno. Para se entender, entretanto, as razões profundas da adequação desse termo à natureza íntima da obra de Nava, é preciso aproximar-se mais do método de composição e da própria linguagem que nela dão forma ao discurso da memória.

DISCURSO DO MÉTODO

A arte de Nava parte do inacabado: o que ficou do vivido, resíduos do tempo, guardados da memória — *baú de ossos*. E com esses fragmentos do passado recompõe a vasta e emaranhada *paisagem que é impossível completar*. Embora efetivamente inconclusas com o repentino desaparecimento do autor, no ponto em que ficaram com suas seis longas partes, as *Memórias* têm uma extensão monumental. Desde o princípio, porém, pareciam caminhar para uma forma de inacabamento: como abraçar todo o passado, fazendo ressurgir de peças soltas e caóticas a forma acabada de um mundo?

Ao contrário da obra de Proust, baliza inevitável neste assunto em nosso século, elas não configuram um microcosmo. Tendem a alastrar-se, insinuando semelhanças vegetais e de vez em quando parecem gravitar em conjunções e disjunções estelares. Aos olhos do leitor, sugerem sempre um desenho fugidio; formam algo de sólido e *flou* ao mesmo tempo, de estático e permanentemente dinâmico a uma só vez, envolvendo relações complexas entre o detalhe e o conjunto móvel, esgarçado e aéreo. A tarefa ingente e leve que Nava se propôs implica o paradoxo de um projeto aparentemente impossível, abrindo-se para uma tendência a que a modernidade deu vazão. Seu método de trabalho dá o que pensar e se presta às mais diversas analogias.

A certa altura do volume inicial, o próprio memorialista se refere explicitamente à sua labuta para reconstituir o passado a partir das lembranças fragmentárias que dele ficaram, aproximando-a da anatomia comparada e da paleontologia: "A mesma de Cuvier partindo de um dente para construir a mandíbula

inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e, osso por osso, o esqueleto da besta". Estende em seguida o paralelo à atividade do arqueólogo: "(. . .) que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante (. . .)".

As semelhanças são evidentes e falam por si mesmas; delas se depreende um aspecto plástico e artesanal na relação do memorialista com o seu material de trabalho, tornado bem palpável, concreto e um pouco tosco em sua simplicidade, como se dependesse sobretudo da habilidade das mãos, na escolha, combinação e soldadura das partes. Embora as comparações digam respeito às ciências, o seu efeito faz pensar noutra direção.

A insistência num modo de proceder que depende basicamente de um saber feito de experiência, como no trabalho manual do artesanato, e a própria natureza analógica das comparações, que já fazem parte do método, apontam antes para uma espécie de *ars combinatoria* e para certos procedimentos característicos da linguagem das artes, além de evocar o universo do narrador tradicional, do contador de casos que combina e recombina os motivos da tradição oral em suas narrativas ou do cronista medieval que, como um artesão da memória, modela com os fatos acontecidos a face do passado. Pode lembrar também algumas técnicas das artes, como a livre associação e a montagem das vanguardas artísticas do começo do século, em cuja ambiência Nava se formou, com seus múltiplos contactos com o Modernismo, movimento atraído simultaneamente pela tecnologia avançada da modernização e pelas formas ditas primitivas, como as do conto popular e do mito.

Nos exemplos citados, há decerto o limite imposto pela lógica própria dos objetos do passado — uma parte exige o completamento necessário —, de modo que se procura reconstruir intencionalmente uma coerência perdida, de que sobrou algum elo intacto, resgatado do naufrágio dos anos. São, portanto, exemplos de um esforço restaurador da memória voluntária, que se apóia no documento existente para reconstruir o que um dia existiu.

Se fosse absolutamente fiel a essas comparações, a prosa das *Memórias* se regeria pelas relações de contigüidade entre os objetos ou entre suas partes, recompondo a partir de fragmen-

tos da memória o passado global. Por mais lacunoso ou incompleto que fosse o resultado, ainda assim o método de trabalho seria em essência metonímico, partindo-se dos cacos em busca do todo significativo, numa aderência cerrada à ordem das coisas da realidade pretérita. O efeito poderia ser o de uma restauração realista, até onde se possa supor que a expressão verbal seja capaz de transpor adequadamente, sem transformação imaginária ou estilização, os eventos que descreve. Nesse caso poderia remeter de fato a um método bem próximo ao da historiografia ou ao daquelas outras ciências do passado.

Noutras passagens, porém, fica nítido o papel da memória involuntária no método de Nava, que, ainda como no caso de Proust, atribui a ela o poder da súbita iluminação do espírito e da revelação vital e instantânea de algo perdido que parecia irresgatável, mas inopinadamente emerge à luz da consciência. O memorialista é de vez em quando visitado por essas revelações repentinas, que parecem confundir-se com instantes epifânicos: são momentos de uma "esmagadora oportunidade poética", segundo diz, cristalizados em imagens, em torno das quais se juntam misteriosamente cacos do passado, numa unidade de intenso fulgor, de radiosa luz simbólica. Esses momentos equivalem à manifestação de uma totalidade, impossível de se alcançar pelo movimento geral da reconstrução da memória, obrigada à lacuna e à falta, mas aparentemente resgatável na forma fugitiva do símbolo momentâneo.

A prosa das *Memórias* é às vezes pontuada por esses tempos fortes de *madeleines* recorrentes, quando se formam de súbito ao redor do fragmento totalidades esquivas, acompanhadas da sensação de um universo de novo presente no instante, como se este se iluminasse com a luz ainda vívida de estrelas extintas. Ao comentar esses momentos de iluminação espiritual, o Narrador trata-os como produtos de uma química (e logo também de uma física) poética fundada em reações de analogia, como se ao destapar o baú de ossos pudesse provocar a ressurreição do passado. Um pedaço de cristal, atravessado de lembranças e salvo da dissolução do tempo, ao ser mergulhado no fluxo da memória, faz precipitar a cristalização total de um mundo desgarrado, que se recompõe, unifica e revive à luz do presente —

verdadeira *luminescência.* Como no *alumbramento* de Manuel Bandeira, algo de essencial, de vital, se revela para o sujeito no fulgor instantâneo do símbolo que, como na imagem oracular e lírica da poesia primitiva, se abre à presença do insondável por outras vias. Nesses instantes, o que foi *é* de novo e um enorme halo significativo rodeia a imagem, com sua força plasmadora, capaz de dar forma ao caos dos elementos desfeitos no tempo. Aí se observa mais uma vez, associada à memória, a imaginação como força unitiva e enformadora, reunindo partes dispersas num todo significativo, ainda que passageiro.

Assim, por exemplo, postado diante da "máscara mortuária" a que estava reduzida a fachada de uma das casas de sua infância carioca, a do Rio Comprido, o Narrador em vão procura recordar a antiga morada; súbito, um raio de luz reacende a vidraça de uma janela, trazendo de volta o mundo perdido no esquecimento duma forma que se quer total e simultânea:

"De repente uma acendeu e os vidros se iluminaram mostrando o desenho, trinta anos em mim adormecido. Acordou para me atingir em cheio, feito bala no peito, revelação — como aquele raio que alumbrou São Paulo e fê-lo desabar na Estrada de Damasco. Na superfície fosca, alternavam-se quadrados brilhantes, cujos cantos se ligavam por riscos que faziam octógonos. Essa luz prestigiosa e mágica fez renascer a casa do fundo da memória, do tempo; das distâncias das associações, da lembrança. Como ela era! com suas janelas abertas ao vento, ao calor, às manhãs, aos luares. Foi aquele tumultuar, aquele entrechoque arbitrário de diversidades se conjuntando em coisa única: consubstanciaram-se as ferragens caprichosas da frente, os dois lances da escada de pedra, bicos de gás da sala de jantar, as quatro figuras de louça da varanda (Primavera, Verão, Outono, Inverno), um velho oratório, o baú cheio de ossos, o gradil prateado, o barulho da caixa-d'água, o retrato da prima morta, o forro de couro macio das espreguiçadeiras, o piano preto e o cascalhar de suas notas e escalas ao meio-dia, os quartos, os ângulos do telhado, os rendados de madeira da guarnição do frontispício, silêncios, risos, tinidos de talher, frescuras de moringas de barro, vozes defuntas em conversas de outrora, murmúrio noturno das ondas do rio Comprido, avencas e begô-

nias, minha Mãe convalescendo, meu Pai chegando, minhas tias, as primas — tudo, tudo, todos, todos se reencarnando num presente repentino, outra vez palpável, visível, magmático, coeso, espesso e concentrado — tal a súbita franja feita por limalha de ferro atraída pela força dum ímã".[11]

Ainda que sujeito à linearidade da linguagem verbal, o trecho pretende sugerir, pela enumeração caótica de elementos de repente reconectados e pelo símile final do ímã, a experiência totalizante e a simultaneidade da visão momentânea. Poderia ser comparado, por exemplo, às imagens visuais realmente simultâneas que restauram o passado distante do velho personagem de Ingmar Bergman, ao simples reencontro dos simbólicos *Morangos silvestres,* junto à casa de verão dos tempos de juventude. Um pequeno fragmento imantado pela experiência vivida desencadeia o processo da imagem total, em ambos os casos. Ligado metonimicamente à realidade perdida, o símbolo é de novo a vida em sua plenitude, mas agora emoção contemplada, presença súbita sobre um fundo de ausência. O símbolo é; mas significa também o que falta, o que falta mesmo quando a vida ressurge presentificada na imagem.

Por isso, ao tentar recriar o passado, seja pela reconstrução documentada da memória voluntária, ou por esse método de presentificação tão aleatório da memória involuntária, o memorialista tem de lidar sempre com o que falta: tanto na reconstituição irrealizável de um todo único, quanto no fragmento imantado pelo conteúdo da experiência, que dá vida ao símbolo, mas não pode evitar que seja apenas uma semelhança fugidia de uma totalidade perdida.

Lidar com a sensação da falta parece ser o destino das *Memórias;* elas historiam ausências; afinal, são uma crônica de *saudades.* A cada passo devem enfrentar o poder da morte: o fosso aberto pelo tempo e pelo esquecimento, contraparte da própria memória. No entanto, não constituem uma crônica saudosista; não formam um discurso desejoso e impotente diante de um passado que não volta mais e que tendam a superesti-

(11) *Baú de ossos,* ed. cit., pp. 301-302.

mar, idealizando-o. O método de Nava é sempre um esforço de presentificação, sem excluir, porém, a consciência agudamente crítica em face do passado, que ressurge na voz do Narrador como matéria altamente contraditória e problemática. Na verdade, como uma carga de fatos e emoções particulares de tal forma rica e conflitiva, com tal densidade humana, que só pode manter-se viva no presente, quando ainda é objeto tanto de ódios, repulsas tentativas de liberação ou superação, quanto de amores e desejos de perpetuação ou imortalização pela memória.

Assim as *Memórias* não se compõem de um discurso puramente narrativo, mas também de um verdadeiro diálogo dramático com o passado, com o que está morto e vivo, e no mais geral, com a própria idéia de morrer. Elas encenam o drama de um homem que vai arrastando consigo seus mortos e as muitas faces de si mesmo no decorrer do tempo, à medida que caminha para o palco do presente, onde sua principal antagonista é de fato a Morte.

O MÉDICO E A MORTE

É provável que em nossa literatura, excetuando-se a lírica de Manuel Bandeira, nenhuma outra obra tenha desenvolvido, como a de Nava, mais longa e constante meditação sobre a morte. As *Memórias* investem contra "o grande castigo da Morte", como se o memorialista retomasse com palavras a mesma luta que travara por mais de cinqüenta anos manejando os instrumentos de médico.[12]

A Medicina foi certamente muito útil à atividade literária de Nava, sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, como ficou dito, por ter-lhe propiciado mobilidade, multiplicidade de contactos e proximidade com as formas da narrativa oral, tudo

(12) A expressão citada pertence ao poema de Nava "O defunto", *in*: Manuel Bandeira, *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, Rio de Janeiro, Zelio Valverde, 1946, p. 169. Nogueira Moutinho foi provavelmente o primeiro a reconhecer os ecos desse poema no interior das *Memórias*.

contribuindo para o maior acúmulo de experiência do mundo e dos homens, sem falar no exercício prático e direto da arte da conversa e da narração, que enformam de algum modo a prosa do memorialista. É curioso observar como a medicina abriu-lhe caminho para as duas vias de acesso ao conhecimento que costumam estar na base da formação do narrador tradicional, explicando a fonte do saber de onde procedem suas narrativas. O narrador é, etimologicamente, aquele que sabe (já que a palavra remonta a *gnarus*), que conta um saber baseado na experiência; os modos tradicionais de se formar este saber são as viagens ou, ao contrário, o sedentarismo, fazendo do marinheiro e do agricultor os protótipos do narrador oral, como viu Walter Benjamin.[13] A profissão ofereceu a Nava a dupla possibilidade: obrigou-o a andanças irrequietas pelo interior do Brasil, assim como o fixou por vezes à terra (como na ocasião de sua estada no Oeste paulista); por fim, no Rio, onde se tornou também professor de medicina, os longos anos sedentários fizeram dele um repositório dos múltiplos ramos da memória familiar, procedente das mais variadas regiões do país: de Minas, Maranhão, Ceará, Bahia, Pernambuco, etc.

Por outro lado, a medicina constitui também um importante veio temático das *Memórias,* um dos principais fios da meada da história íntima de Nava; ao tomá-lo como objeto de seu relato, acaba traçando a história exemplar da formação de um médico de seu tempo e, ainda mais largamente, um amplo panorama histórico da medicina brasileira, com suas grandezas e misérias expostas a ferro e fogo. O memorialista se muniu demoradamente da ciência, da sabedoria, da liberdade e da arte necessárias para apresentar esse quadro histórico por dentro como uma história vivida, intensamente experimentada no dia-a-dia, relatando-a como a narrativa da formação de um espírito diante da vida. Vê-se, por aí, como a arte ou ciência do médico deve ter pesado profundamente na constituição da própria visão

(13) Cf. Walter Benjamin, "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política,* Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 197-221.

de mundo do escritor, sobretudo porque ela se tornou para ele um modo de encarar o poder da morte: através do contacto direto com as doenças e os doentes, com as fragilidades do corpo e os limites da vida humana, ela dá ao Narrador de fato um conjunto de coisas conhecidas por experiência — uma poderosa ciência material da morte.

Pode ser decisivo notar como na formação espiritual do médico, conforme o Narrador a delineia, penetram os elementos de um materialismo difuso, não necessariamente doutrinário, mas herdeiro decerto das doutrinas materialistas dos modernos representantes das ciências naturais, provavelmente difundidos, entre outros, nos cursos de Patologia Geral, a que se referem passagens do *Beira-mar*. Esse materialismo parece uma extensão, sob forma ingênua e vulgarizada, de tendências marcantes do pensamento filosófico da segunda metade do século XIX, como o evolucionismo spenceriano, o monismo naturalista de Haeckel, o positivismo, etc. Todas muito influentes na direção das idéias do início do século no Brasil, onde, como mostrou Cruz Costa, logo desaguariam no sociologismo que, em chão social propício, acabaria dominando então a inteligência brasileira.[14] Mas o fato é que nos anos de formação de Nava na Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, em meados da década de vinte, as idéias materialistas deviam corresponder a uma atitude cientificista vinda do outro século, mas muito em voga ainda entre os componentes da elite culta brasileira, como se vê um pouco antes, pelo livro de João do Rio, *O momento literário*.

No caso específico de Nava, trata-se propriamente de uma atitude materialista, que às vezes dá a impressão de nascer diretamente da observação pura e simples das mazelas e prazeres do corpo, como se ela estivesse penetrada por um determinismo biológico ou naturalista, alimentando-se de um vago agnosticismo ou de um relativismo cético, que leva a encarar os fatos da vida sem qualquer cerimônia e duvidosa transcendência. Tal

(14) Ver Cruz Costa, *Contribuição à História das idéias no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. Sobretudo o cap. 4 da Segunda Parte e o 1.º da Terceira.

atitude pode sugerir a postura do médico que buscasse, através da observação prática dos casos, os grandes princípios de uma Patologia Geral, súmula de "toda a filosofia médica", cuidando de encontrar as razões da vida e da morte — "amálgama inseparável" —, mas evitando toda afirmação cabal, resguardado numa prudente "dúvida filosófica".[15] Num dos trechos aludidos do *Beira-mar* — livro importante para a compreensão da formação do autor em seus contactos com o Modernismo mineiro e com a medicina —, o memorialista se refere explicitamente a lições de materialismo cientificista que recebeu e a suas relutâncias em aceitá-las no todo. Lembra então velhas leituras vitalistas, de que lhe teriam ficado "uns molambos de crença informe que conservo e de que não consegui me libertar". Mas, ao topar com algum impenetrável mistério, a verdade é que se desvia sempre de toda inquietação religiosa que pudesse nutrir, voltando-se decididamente para considerar o destino da matéria dentro da ordem natural das coisas.

"Medicina antes de mais nada é conhecimento humano", se afirma ainda no *Beira-mar*. Realmente, a ciência médica parece ter afiado o olhar do memorialista, aguçando-lhe o senso material da realidade, que ele procura vasculhar com uma visada minuciosa, detalhista e muitas vezes implacável, em busca de um saber real das coisas e dos homens. Com isto consegue contrabalançar, em grande parte, certa tendência à aceitação complacente dos traços de classe, que se revelam na ênfase excessiva na genealogia (nem sempre funcional e esteticamente necessária ao desenvolvimento da narrativa) ou no gozo inconsciente de favores herdados da sociedade patriarcal, o que de alguma forma se traduz em determinadas facilidades de estilo. De modo geral, porém, a visão do memorialista parece sair enriquecida e fortalecida pela experiência do médico, tanto na consideração da dor quanto na do prazer, pois na maioria das vezes se mostra armada com o escalpelo do dissecador que não

(15) Cf. *Beira-mar*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, pp. 239 e ss. As referências ao materialismo e às leituras vitalistas, comentadas a seguir, se acham às pp. 244-245.

se detém diante das dificuldades e mesmo dos podres de qualquer assunto. Nava tende a ir ao fundo das questões, sejam elas as relações pessoais, de família ou da corporação médica, que ele escarafuncha e chacoalha com uma lufada de irreverência, de maus tratos, com bravura e um senso crítico e corrosivo da comicidade das situações. Talvez tenha falado bem demais dos amigos, ou não tenha dito todo o mal que pensava dos inimigos, conforme chegou a reconhecer, mas nos faz pensar com freqüência como seu espírito ganhou no contacto com a independência crítica e intelectual do Modernismo e como não perdeu a garra com o passar dos anos, tornando-se pelo contrário mais robusto e forte, para afirmar-se, por fim, corajosamente, perto de morrer.

É da proximidade com a morte que sua narrativa tira a autoridade que a sanciona; não apenas porque o Narrador é um homem velho e experiente que possa estar sentindo a vizinhança do fim, mas também porque ele é um homem afeito a observar a morte e o portador da memória dos que morreram e, de algum modo, lhe transmitiram o legado de sua experiência. O materialismo, profundamente incutido em seu espírito, se deixa ver sobretudo no modo como acompanha o destino natural da matéria para a destruição, mesmo quando à espera de ver renascer a vida perdida, por obra da ressurreição da memória. Nesse sentido, é reveladora em sua prosa a tendência para uma visão estética do mórbido, que não arrepia caminho nem mesmo diante das formas escabrosas da decomposição do corpo, como se quisesse retratar a morte em detalhes, com traços grossos de um naturalismo cru — "a morte com mau gosto!" —, conseguindo captar, no entanto, uma difícil poesia do sinistro. Parece voltar então à atmosfera lírica e patética dos versos de "O defunto", estranho e admirável poema que escreveu muitos anos antes e foi recolhido por Bandeira em sua antologia dos "poetas bissextos".[16]

(16) "Eu quero a morte com mau gosto!" é outro verso de "O defunto". Cf. ed. cit. acima, p. 170.

Na verdade, as *Memórias* nunca deixam de reincidir no acento patético, fazendo retornar periodicamente como um apelo o *memento mori*. Além disso, nelas são recorrentes os grandes motivos que o tema da morte deu à história da literatura ocidental — a dança macabra, a decrepitude do corpo, o *ubi sunt?* — recorrentes e dominantes em momentos de perplexidade do homem diante da natureza perecível das coisas, como no declínio da Idade Média, conforme mostrou Johan Huizinga. Com eles voltam também os versos inesquecíveis de François Villon e volta sobretudo Manuel Bandeira, que dá a epígrafe de abertura das *Memórias,* com o extraordinário "Profundamente", uma das mais belas elegias da língua. Assim, desde o princípio, se insinua uma direção de leitura, como se estivéssemos diante de uma longa narrativa elegíaca, dominada pela "pergunta sem resposta" do "onde estão todos eles?".[17]

Na origem, como se sabe, a elegia foi antes um metro (o dístico elegíaco) que um tipo de poema, um tom (um modo lamentoso de considerar o tema) e uma situação ideal experimentada como ausência ou carência, mas uma situação inventada pelo desejo, misto de lamento e contemplação, quadro imaginário e muitas vezes puramente fictício, preso aos temas do amor e da morte, próximo do idílio, atravessado pela emoção da falta. Lamento marcado pela impossibilidade de se atingir a situação ideal desejada, ela chama ao primeiro plano o vazio da ausência, sancionando o poder da morte. Coleridge considerou-a uma "forma de poesia natural à mente pensativa", transformando-a quase num estado de espírito ou num modo de ser do estilo.

Tanto no sentido mais estrito de lamento por uma pessoa morta, quanto no mais amplo, de estilo meditativo, o termo *elegia,* se descartada a forma em versos, convém à prosa de Nava, vasta "crônica de saudades". Ao buscar a presentificação do passado, as *Memórias* marcam simultaneamente o espaço da

(17) "Pergunta sem resposta" é o título do ensaio de Augusto Meyer sobre o motivo do *ubi sunt?,* no seu livro *Preto & Branco,* Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956.

falta que faz o que se foi, impregnando-se do tom de lamento elegíaco. Por esse lado, de fato, se aproximam muito do universo lírico de Bandeira, onde o que falta é, entre outras coisas, um mundo parecido ao de Nava: o mundo da sociedade tradicional onde passaram a infância. Os mortos que ambos carregam são tão parecidos que se confundem até nos nomes. Rosa é, para ambos, a ama que conta histórias, a rapsoda, a imagem do narrador oral que transfunde a magia de suas ficções no imginário infantil, marcando-o para sempre com o encanto da memória épica do passado. Sua evocação pertence, porém, à esfera mais íntima do sujeito e pode desaguar na expressão lírica da elegia, pois constituirá sempre também "uma esmagadora oportunidade poética". E em ambos a evocação trará de volta o símbolo, forma fugitiva do perecível que ilumina, profundamente, nossa frágil condição.

Contudo, é na visão da morte que divergem os dois autores, além, é claro, das diferenças óbvias que separam suas obras. É que a longa meditação que ambos realizaram em prosa e verso sobre o tema tem um sentido muito distinto em cada um. A lírica de Bandeira se deixa ler como uma lenta e sábia preparação para a morte, tornada aos poucos familiar e próxima, como se se tratasse de um fato comum da esfera da experiência do cotidiano, o que faz da poesia que sobre ela medita uma forma natural e humilde de aprender a morrer. Nas *Memórias* de Nava há uma luta constante contra a idéia de morrer, que, entretanto, volta sempre com um *ritornello* que pontuasse periodicamente o ritmo de hausto longo de sua prosa. É aí então que se pode compreender o fundamental no trato desse observador com a morte, avaliando mais a fundo o papel do olhar do médico na formação da visão de mundo do escritor. Ao recriar o passado em sua narrativa, o Narrador reconstrói sua visão da história íntima e da história social como se elas acabassem por se confundir na verdade com o amplo emaranhado arbóreo de uma história natural, regida ciclicamente pelos movimentos de degenerescência e regeneração da matéria na natureza, onde a Morte retorna sempre como a iniludível figura recorrente.

ENCRUZILHADA: HISTÓRIA E NATUREZA

À primeira vista, Nava começa suas *Memórias,* conforme se apontou, por um discurso fundamentalmnete autobiográfico, voltando-se para sua terra natal. Uma leitura mais detida revela, porém, que desde o princípio a volta à origem pessoal se enlaça à evocação de um passado maior — o da cidade de Juiz de Fora. Em tom de humildade, o sujeito das reminiscências refaz uma frase de Eça de Queirós com o nome antigo de sua terra, encolhendo-se diante de um espaço que se impõe pelo nome longo e sonoro, carregado da magia das sugestões imprecisas, mas poderosas: "Sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais". É bem verdade que, como costuma ocorrer com as memórias em geral e o autor reconhece, estas não escaparão a uma boa dose de narcisismo, o poético difuso que rodeia o lugar da origem podendo valer como índice da sua mitificação. Mas o caminho do Narrador parece outro. Com fluência, ele vai rastreando o que se poderia chamar a memória topográfica de sua terra, ao mesmo tempo que evoca o que ali se passou. Assim, por exemplo, delineia na primeira encruzilhada de sua vida as direções opostas que a história do lugar abria ao seu futuro: "Esse lado de Juiz de Fora, revolucionário, irreverente, oposicionista, censurante e contraditor — dizia sempre não! ao outro, ao do Alto dos Passos — conservador, devoto, governista, elogiador e apoiante. No primeiro ouvia-se o rompante do guelfo Duarte de Abreu, mau político e invariavelmente bom homem ('Absolutamente!'), e no segundo a anuência do gibelino Antonio Carlos, bom político e variavelmente bom homem ('Perfeitamente, perfeitamente!'). Pois foi naquele lado fronda que nasci, às oito e meia da noite, sexta-feira, 5 de junho de 1903".[18]

Logo se percebe como nessa encruzilhada espacial, primeiro marco a que remonta a memória, o discurso autobiográfico tende a bifurcar-se também, desviando-se da referência estrita à pessoa do memorialista, para seguir os rumos da História: a

(18) *Baú de ossos,* ed. cit., p. 16.

história do lugar sendo reconstruída à imagem e semelhança de modelos da história universal, por força da tendência analógica do discurso. A *diversificação* que este sofre, *parece* ser no rumo mais amplo das raízes históricas do sujeito, espalhando-se pelo chão social da memória. É por esse caminho que a história íntima do indivíduo tende a se prender à história dos grupos com que ele se relacionou, fazendo-se do lugar das reminiscências um intrincado de relações sociais e históricas concretamente determinadas no tempo e no espaço, podendo ainda, pelas relações de analogia, refletir modelos mais gerais.

Quando, porém, o Narrador entra realmente em seu relato, se desvia de novo, até certo ponto, de si mesmo, ao partir da *ramificação* genealógica. O fio de sua narração segue os ramos da vasta árvore familiar, dispersando a origem e alastrando-se até os mais finos e distantes filamentos do parentesco; nesse processo se diversifica efetivamente a cada passo, desenhando figuras entrelaçadas que às vezes se parecem, por sua vez, a "verdadeiros homens-árvore como no mito de Dafne", embora tenham sido de fato homens reais, cujos retratos foi possível traçar com o apoio da memória familiar, transmitida pela tradição de gerações. Por essa via, a narrativa das *Memórias* se multiplica em mil e uma histórias diferentes, que podem ter base histórica real, mas não se concatenam segundo uma ordem propriamente histórica ou conforme as conexões necessárias à interpretação historiográfica. Na verdade, se encadeiam e se justapõem porque são galhos ou ramificações de um mesmo tronco, de uma árvore comum, que elas recompõem infindavelmente, com semelhanças e dessemelhanças entre si, parecendo-se ou não a fatos históricos universais, como se reproduzissem, num diagrama, a imagem natural da formação familiar. *A prosa das* Memórias *imita literalmente uma metáfora, um ícone das relações de família — a árvore genealógica —, e tornando-se ela própria um diagrama por assim dizer arbóreo da formação familiar, sempre diferenciado, imita ainda, oblíqua e analogicamente, o movimento mesmo da natureza em seu processo de perene diferenciação.*

A narração é aqui, portanto, um processo de criação de diversidades — de homens, coisas, acontecimentos; na verdade,

ela põe em movimento imagens recriadas do passado (histórico ou não), com o auxílio da memória e da imaginação, com isso objetivando a experiência que o Narrador teve ou herdou desse passado; nesse movimento, ela parece reproduzir, recriando-o à imagem e semelhança da própria natureza, o processo de produção natural da diversidade. Assim, num plano mais próximo, as *Memórias* se limitam à reconstrução histórica e imaginária do passado familiar do Narrador (passado que ele conheceu diretamente ou dele teve notícia), onde cada ser ganha um perfil único e distinto, particularizando-se e concretizando-se depois pelas múltiplas determinações que recebe até adquirir uma dimensão geral, simbólica e humana, como se ressurgisse para a vida. Mas logo se percebe também que os seres desse modo recriados são partes de um movimento mais amplo que recompõe e reanima a grande árvore familiar, tecendo-se e entretecendo-se por semelhanças e dessemelhanças no vasto tapete arbóreo do conjunto. Compreende-se, por fim, que as *Memórias* acabam por se assemelhar ao reino da Natureza, com sua contínua produção da diversidade que jamais se totaliza, formando *uma paisagem que é impossível completar,* uma vez que se constitui pela justaposição infindável de elementos, numa soma inacabada, onde a identidade última parece dissolver-se no próprio emaranhado das semelhanças e dessemelhanças, das conjunções e disjunções, sem integrar nunca um todo, alastrando-se ilimitadamente.

Esse modo à primeira vista tão arbitrário de considerar a história dos homens contra o fundo de uma história natural, como se de repente fossem tão próximas, que já não se diferenciassem, por força das analogias, tem com certeza implicações profundas. Em primeiro lugar, torna-se agora bastante evidente como a visão do Narrador das *Memórias* se confunde com o olhar de um cronista da história, para o qual é aceitável e comum que fatos históricos e da natureza se entrelacem numa mesma narrativa, uma vez que se fundem num mesmo curso natural das coisas. Seja porque se tem desse fluxo onde tudo se perde uma interpretação materialista e secularizada, como parece ser o caso de Nava, seja porque se possa ter para ele uma explicação providencial ou religiosa, como costumava ocorrer

com os cronistas medievais.[19] Nesse sentido, a figura do Narrador em questão parece evocar diretamente uma tradição mais próxima, a de outros velhos cronistas do Brasil, sobretudo por sua visão dúplice, ao mesmo tempo aderente ao real histórico e transfiguradora da realidade do passado, reanimada pelo poder da imagem como se fosse uma gigantesca natureza viva.

Não deve ser impróprio, portanto, reconhecer nas *Memórias* a coexistência daquela tendência contraditória, apontada por Antonio Candido ao longo do processo de constituição de nossa literatura em suas relações com a vida social, caracterizada tanto pelo senso do concreto quanto pelo pendor para a transfiguração da realidade.[20] Conforme mostrou o crítico, desde os primeiros cronistas da terra é possível reconhecer a oscilação entre esses pólos opostos, como se o conhecimento do país passasse necessariamente por essa "via contraditória". E de fato o reconhecimento mais objetivo de alguns, como Anchieta, Gabriel Soares de Sousa e Frei Vicente do Salvador, alterna-se com a inclinação visionária e transfiguradora de outros, como é o caso de Simão de Vasconcelos, podendo ainda coexistir em outros mais, como Antonil, tão agudo observador das mazelas do processo econômico da Colônia e, simultaneamente, preso às formas imaginárias da linguagem figurada com que por vezes transpõe a realidade descrita. Nava parece ter herdado essa tendência contraditória, combinando o registro objetivo e concreto da realidade a uma espécie de metamorfose mitificante pela qual transforma em natureza viva os ramos da árvore genealógica. E tal combinação não resulta para ele numa contradição consciente e problemática, mas numa mescla natural, apoiada pelo próprio modo de ser do estilo, que por isso lembra muito a tradição da literatura barroca, com seu jogo de diferenças aparentes. Nesta o senso das desproporções, das oposições e diversidades tende a se converter em semelhanças surpreendentes e

(19) Walter Benjamin trata dessa questão em várias passagens do ensaio acima citado (nota 13).

(20) Ver Antonio Candido, "Literatura de dois gumes". *In: A educação pela noite e outros ensaios,* ed. cit., pp. 163-180.

termina por se acomodar, como apontou Gérard Genette, numa "felicidade de expressão".[21] O que é reconhecido como o outro, o diferente, reverte ao idêntico, que é o mesmo. A linguagem se transforma no meio natural — quase que se diria vegetal —, dessa reversibilidade, pois a progressiva diferenciação em que se alastra é apenas a contrapartida de um movimento regressivo rumo à origem especular de uma identidade esquiva. Em seu périplo barroco, as *Memórias* avançam na presentificação, recuando às origens, em busca das mais fundas raízes da memória; recriam a diversidade do passado em direção ao presente, tentando reconstituir uma identidade difusa e inalcançável; esgalham-se em múltiplas histórias, confundindo-se com a imagem comum da árvore familiar; crescendo pelos dois lados, dissolvem-se na semelhança com o reino da natureza.

Essa aproximação da narrativa da formação familiar ao mundo da natureza tem ainda outra implicação profunda e delicada, pois leva o discurso do memorialista a costear todo o tempo a ideologia, às vezes nela incidindo. Se fossem a realização plena da tendência que revelam, as *Memórias* poderiam ser lidas e criticadas apenas como uma enorme construção ideológica. Seu fim último e inconsciente seria o de uma justificativa do presente com apoio na memória do passado, obedecendo a uma necessidade histórica da burguesia — no caso específico da precária burguesia brasileira, com passado obscuro, colonial e dependente, necessidade ainda maior —, de remontar à origem, reconstituindo-a de acordo com sua perspectiva interessada de classe, a fim de sancionar a dominação atual. E a reconstrução do passado de uma classe, determinado por seus interesses particulares, tenderia a extrapolar seus limites para se confundir com a própria história geral da nação. Algo desta espécie de obnubilação de classe se percebe por vezes em Nava, como já se notou, e parece ser inerente a um movimento narrativo que tende a converter a História em Natureza; a

(21) Cf. Gérard Genette "L'univers reversible". *In*: *Figures*. Paris, Seuil, 1966, p. 20. Ver também, no mesmo volume, o ensaio "L'or tombe sous le fer", pp. 29-38.

contingência, em perenidade; a realidade do passado, em imagem; a genealogia, em mito da formação nacional. Mas as *Memórias* não se reduzem de forma alguma a isso, por mais que se perceba subjacente ao seu discurso um movimento compensatório de afirmação da origem.

A naturalização mitificadora da origem exige o esvaziamento de todo conteúdo real do passado, para convertê-lo em imagem de uma natureza inalterável. Tende a simplificar os problemas reais, eliminando o choque das contradições que dão complexidade e espessura à matéria histórica, anulando as marcas dos atos humanos que nela imprimiram vida e significação.[22] Ora, nada disso ocorre absolutamente nas *Memórias,* onde, pelo contrário, o Narrador está empenhado num diálogo dramático e muitas vezes crítico com uma matéria ainda palpitante, que ele procura trazer à tona do presente como coisa viva, atravessada pelos gestos humanos que permitem reanimar a grande árvore do passado. Aqui a Natureza se move, como a narração que de algum modo a imita. E se percebe que a arte de Nava consiste precisamente em fazer reviver, inscritas no texto — tecido literário —, essas formas fugitivas em contínuo movimento, tiradas por imitação da História e da Natureza. E ainda aqui, o que de fato vive gravado na linguagem, por sobre a cinza ligeira do passado, constitui o enigma que continua desafiando o crítico.

(22) Na *Ideologia alemã* (trad. fr., Paris, Éditions Sociales, 1968, I, p. 55), Marx refuta, em tom polêmico, a atitude especulativa e abstratizante de Feuerbach diante dos objetos de certeza sensível, assinalando o fato de que mesmo o ser aparentemente mais natural (como uma cerejeira) depende do ato humano que o produziu, comercializou, transplantou, etc. Deixa assim evidente o caráter ideológico de toda tentativa de naturalização de fatos históricos. No mesmo sentido, valendo-se da mesma passagem, Roland Barthes explica a ideologia burguesa que se oculta na tendência do mito hoje para converter a História em Natureza, acentuando mais uma vez que até o objeto mais natural não deixa de trazer a marca mais ou menos memorável do ato humano que o produziu, arranjou, utilizou, submeteu ou rejeitou. Cf. "Le mythe, aujourd'hui". *In*: *Mythologies,* Paris, Seuil, 1957, p. 252.

OS GESTOS REVIVIDOS

Antes de apanhar o fio genealógico de sua narração, tantas vezes ligada pelos laços de parentesco, e de dar início às histórias entrelaçadas por alguma ponta à sua própria vida, o Narrador se detém por um momento num remanso reflexivo. O leitor, a essa altura, já tomou contacto com a fluência caudalosa do discurso narrativo com que se abre o *Baú de ossos,* mas ainda está perto do começo das *Memórias,* quando se depara com uma espécie de comentário do memorialista sobre sua própria atividade, apresentada como se operasse com o depósito de reminiscências de várias gerações.

Trata-se de um longo parágrafo enumerativo, composto de camadas superpostas e às vezes como que intercaladas, parecendo uma amostra geológica do chão da memória, inserida como um inciso no meio do discurso narrativo. Este se interrompe para descrever voltas meditativas sobre si mesmo, lembrado e consciente do próprio mecanismo da memória, tomada em sua dimensão social como um processo demorado de sedimentações e inesperadas ressurreições do repositório familiar. Nessas águas em remanso, algo se espelha das profundezas das *Memórias:* o método de composição; o modo de ser do estilo; a função do Narrador. Este nos deixa entrever a sua face: ele surge ali como o narrador das lembranças de família, velho guardião e transmissor do legado cultural do passado, formador da tradição em cadeia através do tempo, portador da experiência viva das gerações pretéritas. Convém escutá-lo detidamente:

> A memória dos que envelhecem (e que transmite aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. Esse folclore jorra e vai vivendo do contato do moço com o velho — porque só este sabe que existiu em determinada ocasião o indivíduo cujo conhecimento pessoal não valia nada, mas cuja evocação é uma esmagadora oportunidade poética. Só o velho sabe daquele vizinho de sua avó, há muito coisa mineral dos cemitérios, sem lembrança

> nos outros e sem rastro na terra — mas que ele pode suscitar de repente (como o mágico que abre a caixa dos mistérios) na cor dos bigodes, no corte do paletó, na morrinha do fumo, no ranger das botinas de elástico, no andar, no pigarro, no jeito — para o menino que está escutando e vai prolongar por mais cinqüenta, mais sessenta anos a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente. E com o evocado vem o mistério das associações trazendo a rua, as casas antigas, outros jardins, outros homens, fatos pretéritos toda a camada da vida de que o vizinho era parte inseparável e que também renasce quando ele revive — porque um e outro são condições recíprocas. Costumes de avô, responsos de avó, receitas de comida, crenças, canções, superstições familiares duram e são passadas adiante nas palestras de depois do jantar; nas das tardes de calor, nas varandas que escurecem; nas dos dias de batizado, de casamento, de velório (Ah! as conversas vertiginosas e inimitáveis dos velórios esquentadas a café forte e vinho do Porto enquanto os defuntos se regelam e começam a ser esquecidos...).[23]

O que de imediato pode chamar a atenção neste fragmento é que ele não apenas se refere à transmissão oral da experiência que constitui a tradição familiar, mas já se integra nesse mesmo processo, trazendo certas marcas do discurso oral, como se fosse o resultado de uma imitação ou estilização da linguagem da conversa que transmite entre os membros da família, em momentos exemplares da vida do grupo, referidos no texto, a memória do passado. A impressão que fica é a de uma maneira de escrever que evoca a fala com seus gestos. O Narrador parece estar proseando, ao caminhar aparentemente sem rumo certo, dispensando qualquer roteiro prévio, entregue a um jeito de falar próprio de um tipo de conversação decerto culta, ilustrada, rica em expressividade imaginativa, em efeitos retóricos e poder de sugestão — donde sua gestualidade latente —, mas sempre conservando determinados traços e a comunicabilidade da linguagem coloquial.

(23) *Baú de ossos*, ed. cit., p. 17.

Um dos traços distintivos mais claros da prosa de Nava, tal como se mostra nesse trecho, mas se poderia também estender de modo geral às *Memórias,* é o modo como utiliza os enlaces entre palavras, sobretudo entre orações e períodos. A marca da oralidade está aqui presente, suscitando um ritmo próprio, que se diria acompanhado pelo gesto a cada passo marcado no entroncamento das partes do discurso.

Assim, uma forma de enlace característica da fala e aqui muito ostensiva é dada pela repetição de *quês* e de *ee* (em menor escala, também *mas*), o que afasta desde logo esse tipo de prosa de certo figurino de como escrever bem, tal como o da escrita mineira por assim dizer clássica, muito policiada gramaticalmente e, sem dúvida, avessa a essas repetições. Pense-se, por exemplo, no caso oposto de Cyro dos Anjos, que as evitaria provavelmente a todo custo. No entanto, em Nava elas são funcionais e servem à expressividade gestual da fala, que se toma por padrão do estilo. Sendo pausas sintáticas, funcionam, porém, como elementos de ligação, verdadeiras muletas do fluxo do pensamento, dando continuidade ao fio do discurso e com isto contribuindo para o movimento da narração, que nelas encontra apoio e controle análogos ao que o gesto oferece à narrativa oral. Na verdade, essas pequenas paradas repetidas, assim como o ponto e vírgula, pontuam o relato periodicamente, marcando-lhe o ritmo e evocando diretamente o gesto do Narrador, cuja presença vívida parece ter assimilado a figura primitiva do narrador da tradição oral, descrito no texto como o velho transmissor da herança cultural da família. Esses apoios gestuais do discurso conferem vivacidade dramática a um estilo que, sendo herdeiro da conversa familiar do passado, busca atualizar esse legado das gerações pretéritas, reanimando-o no presente. O procedimento que sugere a presença vívida da gestualidade na linguagem narrativa das *Memórias* contribui para o que nelas é o fundamental: o movimento de presentificação do passado. Da conversa, que se desenvolve em momentos exemplares da vida familiar quando se condensa e se transmite a experiência do passado, brota o movimento natural do estilo que faz reviver a tradição.

Ao beber da fonte da tradição oral, a prosa das *Memórias* se aproxima da matriz de toda narração — o ritual, movimento de gestos repetidos com que se busca atualizar um passado exemplar. As palestras que dão continuidade à tradição da família, valendo como fonte para o narrador, ocorrem precisamente, conforme se assinala no fragmento, nas ocasiões ritualizadas da vida do grupo social, que são também as ocasiões propícias à atualização de seu passado, pois nelas se renovam por assim dizer seus gestos simbólicos.

São momentos de ócio e lazer, de cerimônias festivas ou fúnebres, que, na perspectiva do texto, parecem propiciar "a esmagadora oportunidade poética", quando os gestos do passado encarnam na linguagem, fazendo reviver a experiência daquela sensação de ser tão elevada e intensa que encontramos na poesia, a que se referia Richard P. Blackmur.

Na década de 40, esse crítico norte-americano procurou mostrar a importância do gesto para a linguagem das artes, destacando seu papel na literatura e, sobretudo, na poesia. Indicou como esse movimento paralingüístico pode integrar-se à forma artística, *como a linguagem ganha a força de gesto, transformando simples palavras em símbolos, carregando-se com um cúmulo de sentido, que não poderia ser expresso de outro modo em termos diretos.* Para ele, os gestos constituem o primeiro passo na formação dos símbolos, ao mesmo tempo que símbolos duradouros são portadores residuais de significados adquiridos através dos gestos.[24] Ora, tais observações convêm perfeitamente à prosa das *Memórias.*

Como se nota no trecho citado, o método do narrador familiar (ou do Narrador) consiste exatamente em apanhar detalhes do passado, como os "daquele vizinho de sua avó", impregnados de significação pelo gesto humano que um dia lhes deu vida, projetando-os pela narração no sentido da nova vida simbólica do presente. Esses detalhes são propriamente figuras

(24) Ver Richard P. Blackmur, "Language as gesture". *In: Language as gesture. Essays in poetry,* New York, Harcourt, Brace and Company, Inc., 1952, pp. 3-24. Cf. sobretudo pp. 4, 6, 16 e 17.

poéticas: metonímias, resultantes de relações de contigüidade — partes imantadas que o vizinho arrasta consigo; e metáforas, produzidas pelo "mistério das associações", pela mágica abertura do *baú de ossos* — "caixa de mistérios". E são elas que, postas em movimento pela narração, chamam de novo à vida os gestos fugazes que se foram, revividos nos símbolos. Prosa dinâmica e plástica, que recria no vazio das ausências e das saudades — brecha aberta pelo tempo, o esquecimento e a morte —, espécie de escultura móvel, em que se resgata e condensa o passado.

A CONSTRUÇÃO ARBÓREA

A escrita, tal como se revela no fragmento destacado, segue o movimento volúvel da fala por entre os detalhes do assunto que vão se somando, à medida que ela envereda por novos rumos e acaba se ramificando em contínuas enumerações, incisos e parêntesis — traços marcantes também da oralidade —, sem aparentar outro esforço de estilo que não seja o de exprimir a mobilidade natural do pensamento no processo mesmo em que toma forma de linguagem. O resultado é uma prosa ao mesmo tempo abundante e solta, capaz de mover grandes massas com imponderável leveza. Mantém-se sempre comunicativa e bastante livre na construção da frase, no uso das palavras e da pontuação, tendendo claramente às formas elásticas da parataxe, com sua abertura a toda sorte de acréscimos, emendas, desvios e recheios, sempre no mesmo pé de igualdade. E pelo ritmo largo, o torneio gestual e os recursos retóricos procura uma expressividade dramática e escultórica, sem nunca travar, porém, o movimento cursivo da escrita e a naturalidade como meta ideal da expressão. É de fato no enlace e na correlação das partes que esse estilo mostra a essência de seu modo de ser.

Um manejo peculiar da linguagem como o que aqui se dá pode lembrar antecedentes ilustres da história da literatura. Pensa-se logo num tipo de prosa que serviu de modelo para o que os estudiosos da Estilística designam em geral por *estilo solto,* em oposição ao *style coupé* ou lacônico, com o qual o

primeiro costuma alternar-se no período "clássico" da prosa barroca. Figuras tão diferentes como Montaigne, Bacon, Thomas Browne, Pascal e outros mais ilustram, por exemplo, as análises paradigmáticas desenvolvidas por Morris W. Croll em torno daquelas modalidades de prosa, que ele vincula por um lado a uma atitude cética e libertina do espírito muito corrente na época (a maneira solta) e, por outro, à atitude senequista e estóica igualmente presente no período (a maneira breve ou lacônica).[25] Os contrastes entre a soltura e a concisão são vistos sempre por esse estudioso em função dos liames sintáticos da frase, formas lingüísticas concretas de articulação do pensamento e traços indicativos da postura do espírito diante do mundo.

Sem querer vincular a prosa de Nava diretamente à primeira dessas modalidades (o que equivaleria a desgarrar nosso escritor de sua situação histórica concreta, para acomodá-lo a um padrão tornado abstrato e a-histórico), é preciso convir, porém, que a designação de *estilo solto* cabe adequadamente à sua prosa que, por outro lado, como se viu, por certos traços do pensamento e da expressão parece herdeira ainda da tradição do barroco, tão arraigada no Brasil. Além disso, a análise miúda da construção lingüística pode realmente auxiliar na compreensão do modo de ser mais profundo das *Memórias,* pois nos leva a refletir sobre os vínculos fundamentais que articulam esse uso específico da linguagem a uma determinada visão do mundo. E aqui o ponto fundamental para essa reflexão — a ligadura sintática — é sugerido pela própria tendência analógica da prosa de Nava: a soltura das frases parece se fazer também, no plano do discurso, à imagem e semelhança do processo da natureza, implicando ligações profundas com a visão do Narrador.

O parágrafo citado pode ainda ser o campo de provas para a análise. Ele se compõe de cinco períodos longos e acumula-

(25) Morris W. Croll, "The Baroque style in prose". *In:* Howard S. Babb (Ed.), *Essays in stylistic analysis,* New York Harcourt, Brace Janovich, Inc., 1972, pp. 97-117. (Tomei conhecimento deste ensaio por uma tradução inédita de Ivan Prado Teixeira, gentilmente cedida pelo prof. Segismundo Spina.)

tivos, relacionados entre si não por uma ligação subordinativa ou de dependência estritamente lógica (embora ocorram várias orações subordinadas no trecho), mas por uma espécie de encadeamento de "assunto-puxa-assunto". Os elos se encadeiam com freqüência pela retomada de elementos dos membros anteriores, como no caso dos dois primeiros períodos; pela adição ou pelo acréscimo de mais um, como nos dois seguintes; finalmente, pela aposição, como no último segmento. Até certo ponto permanecem independentes e são antes ramificações amplas (por sua vez muito ramificadas internamente), ligadas com autonomia ao tronco básico do mesmo assunto, como grandes galhos semelhantes de uma árvore comum. Não são propriamente variações específicas de um tema único, mas desenvolvimentos e anexações que cabem no assunto geral. *A cadeia assim formada é fundamentalmente um procedimento justapositivo,* que tem a peculiaridade de se abrir sempre a novas emendas e à migração dos componentes internos que podem ser retomados, do mesmo modo que aceita encaixes ou incisos freqüentes.

Esta construção aberta das seqüências do discurso forma uma prosa arejada e libérrima, já que se interrompe e reata a todo instante, sensível a toda expansão ou desvio do pensamento. *Sugere, por isso, o movimento natural de um crescimento arbóreo sempre inacabado, pois tende a constituir uma enumeração infindável — no extremo, a cadeia ilimitada dos membros justapostos.* Na matriz da frase se refaz desse modo a imagem analógica da árvore e a imitação do processo natural, sem que se possa saber ao certo, como uma vez disse Sartre da própria Natureza, se se trata de "um encadeamento cego de causas e efeitos" ou do "desenvolvimento tímido, incessantemente retardado, perturbado, atravessado, de uma Idéia".[26]

Um rápido olhar no interior dos períodos pode revelar de imediato como a técnica da enumeração, cuja importância foi logo detectada por Antonio Candido, tem emprego constante na

(26) Cf. Jean-Paul Sartre, "Les mobiles de Calder". *In*: *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1976, p. 311.

ramificação da prosa de Nava.[27] "Tão velha como o mundo", no dizer de Leo Spitzer, conforme se comprova por sua utilização no texto bíblico, a enumeração tem no entanto aqui um uso caracterizadamente moderno.[28] É bem verdade que ela aparece por vezes acompanhada de ênfase retórica pelo emprego simultâneo da anáfora (forma de repetição a que ela se ligou particularmente na Idade Média). Por vezes também, ocorre conjuntamente a omissão da conjunção aditiva *e* (o assíndeto, de uso clássico na Antigüidade e no Renascimento), alternando-se, aliás, com a reiteração enfática do *e*, como se nota na frase central do fragmento: "(...) a lembrança que lhe chega, não como coisa morta, mas viva qual flor toda olorosa e colorida, límpida e nítida e flagrante como um fato presente" (polissíndeto). Além disso, as enumerações que se encontram em quatro dos cinco períodos do texto comentado parecem conservar a forma tradicional, mantendo dentro de cada seqüência a homogeneidade dos elementos enumerados. Contudo, nenhuma destas é a sua característica principal.

Vistas em conjunto, essas enumerações revelam uma notável *heterogeneidade* de componentes, aproximando-se do universo das enumerações caóticas estudadas por Spitzer no verso livre moderno derivado de Walt Whitman. Se se atentar para o fato de que as *Memórias* são constantemente enumerativas, ramificando-se a todo instante e sempre acrescentando novidades, pelo processo de diversificação que lembra o da Natureza, então se terá idéia de como a heterogeneidade da matéria arrastada para o bojo das frases é realmente avassaladora. *Na ver-*

(27) Cf. A. Candido — "A autobiografia poética e ficcional na literatura de Minas", ed. cit., pp. 58-61.

(28) Ver Leo Spitzer — "La enumeración caótica en la poesía moderna". *In: Lingüística e historia literaria,* trad. esp., Madrid, Gredos, 1955, pp. 295-346. Diferentemente de Antonio Candido, penso que a enumeração na obra de Nava também deve ser relacionada com a "enumeração caótica" moderna, estudada por Spitzer. Isto pelas razões expostas no texto, apesar da aparente homogeneidade que parece predominar dentro de uma mesma seqüência, o que, aliás, nem sempre se dá, como se pode verificar, por exemplo, pelo trecho enumerativo sobre a casa do Rio Comprido, citado acima.

dade, a frase enumerativa de Nava é uma espécie de matriz receptiva da heterogeneidade do mundo. No processo crescente de sua diversificação, ela recolhe toda sorte de elementos, numa voracidade sem par, pois deve dar conta da diversidade ilimitada do real que se busca trazer à vida do presente. A ingente tarefa de presentificação exige uma forma igualmente ilimitada do meio lingüístico para transfundir na tessitura do texto a multiplicidade do mundo que a memória evoca pela fala do Narrador.

Nesse sentido, ela é rigorosamente um equivalente em prosa do verso livre do Modernismo, de que parece uma herança viva. Como a quebra do metro tradicional no caso do verso livre, ela supõe uma abertura da técnica literária para novas e diversas esferas da realidade brasileira que se impuseram à consciência criadora de nossos escritores como matéria nova de literatura, ampliando-se o espaço do especificamente literário, em função do processo de modernização do país. Como um fruto tardio do Modernismo mineiro, lentamente amadurecido, o estilo solto e moderno de Nava transpõe a vasta matéria do passado, carregada de elementos da velha sociedade tradicional brasileira, no rumo do presente, mediante um procedimento lingüístico provavelmente aprendido com a vanguarda modernista. A mescla estilística resultante tende a dar sempre uma direção moderna à herança do passado, como se por esse meio a matéria herdada buscasse seu sentido na forma do presente.

Aí se verifica que esse tipo de frase enumerativa, misturando os componentes mais variados, é um meio literário perfeitamente coadunado ao tipo de documentação de que o autor se serviu na elaboração de seus livros, demonstrando a coerência profunda de seu método de trabalho. Essa documentação abundante e essencialmente heterogênea combina livros, diários, recortes de jornal, receitas de cozinha, bulas de remédio, fotos, folhetos, álbuns de retratos, quadros, desenhos, croquis e toda a parafernália de outros elementos sempre anexados ao manuscrito para consulta seguida e apoio da memória, ajudando a empurrar adiante o traçado da escrita. Do ponto de vista artístico, esse material heteróclito constitui não só uma forma de enumerar o vasto conteúdo do que um dia existiu em sua infin-

dável multiplicidade, mas também um meio de alimentar a continuidade sempre inacabada da paisagem que a memória vai remontando no presente. Muito similar ao tipo de documentação que Gilberto Freyre utilizou na construção de *Casa grande & senzala,* esse amplo material indicia um projeto maior e comum do Modernismo, empenhado em redescobrir a realidade brasileira em seus múltiplos aspectos, muitos dos quais soterrados pela passagem dos anos sem aflorar à consciência nacional. E apesar de todo comprometimento de classe, em ambos os casos, se vê como por essa via foi possível chegar ao conhecimento mais profundo e geral dos modos de vida e sensibilidade da sociedade brasileira no seu dia-a-dia do passado, através de formas particulares e concretas de seu cotidiano, de repente chamadas à vida pelo toque de arte que aí desencadeou a ressurreição da memória.

O grande feito de Nava — enigma de sua arte — parece ser o de arrancar o passado da imobilidade de coisa morta. É de fazer andar de novo para nossos olhos surpresos uma figura como seu bisavô Luís da Cunha, saído do meio de canteiros e plantas, "todo úmido e cheirando a velho, a folha, a flor, a esterco", para caminhar em busca de mais uma noite de amor com Laura, cujo corpo de "bronze polido", iluminado contra a treva, contemplamos extasiados sob a luz do presente.[29]

Um escultor, diante da matéria inerte, pode nos dar a sugestão do movimento. Alexander Calder, na década de trinta, foi além; captou o movimento em suas esculturas, tornando-as, no dizer de Sartre, "símbolos sensíveis da Natureza".[30] Trabalhando com materiais pouco nobres, ou mesmo vis e desprezíveis, restos heterogêneos — pedaços de osso, de lata, de folha-de-zinco —, montou objetos inusitados que podem lembrar formas vegetais ou animais — palmas, pétalas, penas —, sem querer imitá-los diretamente. Objetos que jazem, como diz o filósofo,

(29) Cf. *Baú de ossos,* ed. cit., p. 167.
(30) Cf. o ensaio citado sobre Calder, p. 311.

"falsamente adormecidos", até que uma brisa errante os toca e nasce ou renasce um *móbile.* "Pura alegria do equilíbrio", na expressão de André Breton, o móbile que se incorporou a nossa vida, é o produto de um *bricoleur* que rearranjou resíduos do mundo num jogo vital, onde a matéria reanimada se reergue da terra como planta ou se move no céu como constelação de estrelas.[31] Magia da arte, que faz o pesado ficar leve como pluma, o estático mover-se, a vida reencarnar na massa inerme a um simples sopro de ar.

Nava é também um *bricoleur,* artesão improvisado que mexe com um pouco de tudo e aprendeu pela lenta experiência a trabalhar com os resíduos do passado, com as sobras do tempo e os ossos da família. A grande árvore familiar a que deu vida é uma espécie de móbile da memória — formas fugitivas que imitam ainda de algum modo a Natureza, ao sopro de um Narrador. Será esta talvez sua vitória final sobre a Morte.

(1987)

(31) Cf. André Breton, "Genèse et perspectives artistiques du surréalisme". *In: Le Surréalisme et la peinture,* Ed. aum., Paris, Gallimard, 1965. Sobre o aspecto de *bricoleur* (termo tomado do Lévi-Strauss de *La pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962, pp. 26 e ss.), no caso de Calder, cf. Walter Zanini, *Tendências da escultura moderna,* São Paulo, Cultrix/ MAC-USP, 1971, pp. 271-272.

PEDAÇO DE CONVERSA (RESPOSTA A ANTONIO CALLADO)

Antonio Callado: E você, Davi, o que acha da relação entre romance e jornalismo?

Davi Arrigucci Jr.: É uma relação muito complexa, pois envolve a história do romance enquanto gênero e sua ligação umbilical com o jornal na época moderna. A começar da linguagem prosaica que o romance conquistou aos poucos e dependeu muito do trabalho com a língua cotidiana no jornal. A tendência do romance para trabalhar o tempo próximo, o presente inacabado e suas novidades, provavelmente encontrou também no jornal uma afinidade importantíssima. O procedimento que você citou, a colagem, a montagem jornalística, facilitou decerto a visão da simultaneidade das coisas, da mistura das coisas no mundo moderno, decisiva igualmente para o romance contemporâneo. Por isso tudo, me parece que a relação do romance com o jornal é muito profunda e diversificada: às vezes os romancistas são também jornalistas, misturando experiências; às vezes, o universo do jornal é tema de romance ou se transforma num componente estrutural dessa forma literária, como se vê historicamente. E aí então a gente já até perdeu a consciência de que certos aspectos do romance se acham tão profundamente vinculados ao jornal.

A. C.: É verdade.

D. A. Jr.: O jornal virou o grande veículo dos tempos modernos, da ligação com o trabalho burguês, com a indústria e as grandes metrópoles do capitalismo. E o romance, que acompa-

nhou esse processo, transformando-se num importante instrumento do espírito burguês, certamente teve no jornal um veículo, um exemplo, um campo de provas, um espaço de experimentação de técnicas e temas, quando não um meio de degradação ou diluição de seu esforço criador. Eu noto que, no seu caso específico, é difícil avaliar bem, apenas por suas palavras, o peso real dessa relação. Aparentemente, há o jornalismo de um lado, como ganha-pão a que você esteve obrigado profissionalmente, e de outro, a literatura, a que você sempre se sentiu ligado pela vocação, mas à qual só pôde se dedicar de corpo e alma, em tempo integral, a partir de 1975. Isto sem que você mesmo perceba qualquer interferência maior da profissão de jornalista na vocação de escritor, ou qualquer relação mais profunda entre a atividade jornalística e o modo de ser de sua escrita literária. Como leitor seu, minha opinião é diversa. De fato, por um lado há o jornalista: você exerceu as atividades do grande jornalismo; trabalhou a fundo a reportagem e escreveu muitas páginas inesquecíveis. Mas é curioso notar, como senti desde que comecei a leitura de seus livros de reportagens, essa passagem de um texto paraficcional para a literatura propriamente dita. Vamos dizer, seu namoro com a literatura começa no interior do jornalismo. *O esqueleto na Lagoa Verde* tem um nítido corte ficcional e está muito perto do puramente literário. Você escreveu uma reportagem paradoxal, pois tem seu objeto ausente, como se se tratasse de uma busca cujo foco de interesse vai além do factual, do imediato, rumo ao imaginário, a que você retira todo caráter difuso numa frase lapidar e ironicamente límpida. Já uma espécie de aventura policial em pleno sertão brasileiro. Então a gente percebe como as andanças do jornalista têm a ver, de algum modo, com o escritor de ficção. Depois, há a sua aderência ao fato histórico e político, sempre tão importante. Tenho a impressão de que o jornal também serviu de caminho para isso, através do corpo a corpo com os acontecimentos concretos. Abriu a perspectiva, logo assumida criticamente, para uma épica histórico-política, freqüentemente recheada com o que ficou de fora, omisso ou censurado, na historiografia oficial brasileira. Nas últimas obras, noto que a importância do jornal mudou de lugar; deixou espaço para o

escritor desenvolver o lado artesanal de seu trabalho. Não sei até que ponto você pensou nisto nestes termos, mas o afastamento do jornal parece ter acentuado o seu artesanato literário, agora visível no traçado de cada frase narrativa. Houve um movimento de concentração. De certo modo, o trabalho no jornal enriqueceu muito sua experiência no sentido da expansão. Você andou muito como jornalista e quem anda muito sempre tem alguma coisa para contar. Mas depois que você abandonou o jornal como profissão, acho que se acentuou a mestria artesanal de seu trabalho. Observo nesses últimos romances, a partir de *Reflexos do baile,* o seu lado de burilador da linguagem, esse esforço de polir e ajustar, que se reflete na estrutura sintática, na esquiva dos pronomes oblíquos, no risco geral da composição. E você vai ficando mais difícil. Penso que você, de uns anos para cá, tem posto muita ênfase na sutileza. Personagens de *Reflexos do baile,* a certa altura, dizem que vivem num tempo em que as pessoas abominam a sutileza. Tenho a impressão de que você está tendo mais dificuldades em encontrar leitores agora do que tinha no tempo de *Quarup. Concerto carioca* é, neste sentido, um livro mais difícil: a frase, cheia de incisos, é complexa, longa, de sintaxe muito cuidada, sugerindo o exercício detido de uma aprendizagem. Sou levado a pensar que isso depende um pouco do afastamento do jornal. Agora, você parece caminhar no sentido oposto ao da indústria da informação, o que pode trazer vantagens artísticas (se evitados os riscos de amaneiramento), mas pode também dificultar a aproximação com o público, pelo tipo de linguagem. Um livro como *Quarup* tinha suas dificuldades; implicava um projeto meio joyceano de reconstrução verbal e não facilitava em nada, apesar de carrear para o seu bojo a experiência do homem de jornal. Em *Reflexos do baile,* muito elaborado, a dificuldade se concentrava na fragmentação labiríntica e algo kafkiana da intriga, montada ironicamente sobre os escaninhos da repressão política; na multiplicação das vozes narrativas, procedentes dos mais diversos focos; na densidade refinada do estilo. Depois, em *Sempreviva,* há um avanço no detalhismo e na atmosfera de mistério policial, tirando-se um efeito máximo da construção miúda, no interior da frase, até o abrupto reconhecimento final, que revela o outro

lado — demoníaco — do ser: a gente descobre que tal fulano, o mais delicado, o mais aparentemente próximo da natureza, o mais humanamente sensível, é um monstro. Uma monstruosidade seca, conservada contra a mudança do tempo, na estufa, em meio a flores: sempre viva. Dá-se uma reviravolta, que é também uma revelação irônica essencial da personagem, mediante o artesanato minucioso das palavras, o que pressupõe uma arte detida e laboriosa do escritor e, com certeza, também a disponibilidade do ócio, preenchido agora com o trabalho que dá prazer, levado a termo amorosamente como um cultivo de plantas exóticas. No último de seus livros, o *Concerto carioca,* a concentração atinge o máximo, como se vê pelo espaço restrito onde decorre toda a ação: o Jardim Botânico no Rio. Antes, sua ficção era o domínio dos grandes espaços, dos vastos painéis. Agora, você reduziu drasticamente o campo de visão, aumentou o grau da microscopia. Há uma espécie de olhar de entomologista, fixado no trabalho miúdo de fincar alfinete em borboletas raras, ou mais propriamente de botânico, entretido em classificar árvores e plantas (o admirável dicionário de M. Pio Correa comparece naturalmente), encerrado nesse recorte da natureza, a um só tempo natural e artificial, que é o Jardim. Nesse pedaço do Éden, você se delicia com o prazer da sutileza. Eu penso que grande parte disso veio de um *dolce far niente* seu.

A. C.: Dá muito mais trabalho, Davi.

D. A. Jr.: Sem dúvida. Mas agora você está se voltando para o narrador antigo da tradição oral, para o contador de histórias com sua lenta arte de minúcias, sua tessitura detida e paciente. Mas, por escrito. O artesanato caprichado da linguagem às vezes dificulta a comunicação e, além disso, nem sempre as pessoas têm a paciência necessária para ler as minúcias, em tempos trepidantes em que a literatura concorre com meios rápidos de comunicação audiovisual. O próprio jornal facilita muito, quer dizer, ler a *Ilustrada* ou o caderno B do *Jornal do Brasil* é decerto bem mais fácil do que ler os livros que eventualmente possam despertar nosso interesse por esses órgãos de informação. No seu caso, o afastamento do meio de comunicação de massa parece ter acentuado o lado primitivo da literatura, o

lado do artesanato, mas, ainda aqui, por contradição, é como que uma presença do jornal, agora que você está livre dele.

A. C.: Uma presença do jornal por exclusão!

D. A. Jr.: É engraçado, porque a gente pode pensar que as coisas estão separadas. Mas as condições do trabalho artístico, o modo de ser da própria produção dos textos, atuam, de algum jeito, como uma determinação interna da forma literária. No seu caso, me parece que a disponibilidade mudou a sua escrita, quer dizer, acentuou certos traços, muitos deles já existentes antes, mas agora muito mais marcados, sobretudo no que diz respeito ao burilamento da frase. E não apenas. Eu notei que o *Concerto* é um livro longo, talvez um pouco excessivamente longo a meu ver, pois com isso incorre em certas redundâncias que podem cansar o leitor. É bem verdade que a repetição e o modo de ser da escrita encontram uma justificativa interna ao final do romance, na explicação do diário de um dos personagens, mas somente depois que o leitor enfrentou o livro todo. No entanto, é na concentração geral do enredo que percebemos, de forma mais fina, aquela determinação. Essa concentração nos obriga a passar rapidamente do mistério policial aos princípios e esquemas abstratos da literatura, ou seja, ao mito (e isto, com certeza, também dificulta a leitura). A fábula familiar intrincada, de relações eróticas cruzadas num espaço reduzido, leva à imbricação entre o mundo do homem e o reino da natureza, num movimento regressivo ao natural que parece não se deter diante dos interditos da cultura, verdadeira regressão às águas primordiais do Jardim Botânico, onde de fato reinam em mútuo reflexo as estátuas simbólicas de Eco e Narciso. O efeito é belo, mas difícil, como se olhássemos um quadro perto demais. As simetrias e o quase geometrismo das relações humanas se confundem em meio à mata envolvente e labiríntica, onde se oculta, como parte no todo, Jaci, o jovem índio que acaba encarnando, em sua graça dúplice, a figura do hermafrodita das lendas e do mito. Nos livros anteriores, sempre ficou visível essa sua atração pelo natural: pelos índios, pela natureza brasileira, pelo chamado de iara do sertão, para onde, muitas vezes, são arrastados seus personagens. Agora você opera uma espécie de inversão, trazendo o espaço primitivo para dentro do Rio de Janeiro, ou

antes, reconhecendo no coração da grande cidade e da civilização moderna, o fundo da mata e de nosso desconcerto primitivo, em mescla estreita, numa forma de concerto ao ar livre, ou de câmara aberta para a natureza, onde um olhar sutil perscruta a vida secreta dos seres misturados à vegetação.

Sônia Van Dyck Lima: Nessa linha de pensamento, Davi, em relação à linguagem jornalística: até um determinado momento, você vê um diálogo na superfície com o jornal, depois um diálogo mais adentro, desmontando o mito?

D. A. Jr.: Eu estava procurando entender as projeções da forma de trabalho no interior da própria escrita. Antes, Callado era obrigado a se dedicar a ambas as coisas — jornal e literatura. Passavam elementos do trabalho jornalístico para o universo literário, porque a experiência do escritor é muito complexa. Nunca se está barrando exatamente o que entra, o que não entra... O sujeito faz uma coisa brincando e aquilo é que entra na experiência do escritor. De antemão, não se sabe o que vai entrar ou não. Talvez aqui coubesse citar Lacan: a gente pensa onde não está e, portanto, está onde não pensa. Nunca se sabe bem até onde vai, até onde não vai... tem muito do inconsciente. Quando Callado era jornalista mesmo, tenho a impressão de que muita coisa passou de um campo a outro; muita coisa que nem ele próprio sabe que passou, mas a gente olhando de fora e tentando entender, vê que passou. Atualmente, ele parece abandonar, em seu trabalho de escritor, certas marcas da modernidade de que o jornal, como indústria de informação, é um típico modelo. Ele, agora, por assim dizer, se vai transformando num fazedor de potes, num tecelão; com mais tempo disponível, volta ao artesanato da linguagem e a formas primitivas da literatura.

(1986)

GABEIRA EM DOIS TEMPOS

I — *RECOMPOR UM ROSTO*

Para Herr Baron, Berta Dunkel e os outros monstros.

O EXTRAORDINÁRIO

O livro de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, é, sob diversos aspectos, uma obra extraordinária.

Em primeiro lugar, cai fora do ordinário porque conta a história oficial a contrapelo, mostrando o que não foi contado. De certo modo, se pode dizer que narra a intra-história, para empregar, fora do contexto, um termo usado por Unamuno. Nisto se aproxima da linha de força de toda a ficção mais recente, voltada, como se tem dito, para a representação mimética da realidade histórica que temos vivido e nos foi, em grande parte, ocultada. Participa, pois, dessa luta de resistência contra o esquecimento, que é um dos modos de nos mantermos vivos. Trata-se de recompor um rosto contra o horror à memória e assim penetrar no sentido do que se escoou. Este é seu desafio literário, histórico e político.

Uma vasta matéria que se estende do golpe de 64 aos dias cruéis do final da década de 60 e começo da de 70, vivida e narrada por alguém que traz no corpo e no espírito o corte

doloroso desse tempo que nos queimou e marcou. Um tempo que tentaram deter a todo preço e em que perdemos, entre tantas pessoas e coisas, a pouca liberdade que tínhamos e o que só nela floresce — o prazer e a alegria de viver e conviver.

Ao contar de dentro, como testemunho, Gabeira bota uma enorme carga de experiência, acumulada no corpo-a-corpo com o real, na dimensão da história de todos nós. Ou antes, é a História que se infiltra até uma intimidade extremamente receptiva, sensível e crítica. Tão crítica, que desbasta o que era vasto num corpo essencial. Surge uma espécie de *Memórias do cárcere* destes dias e, como no caso daquele livro, está a um passo, quando não avança de fato até o âmbito da ficção — essa forma de fingimento com que o homem aprendeu a jogar tantas vezes seu jogo da verdade.

Mas o livro não se apresenta como ficção, e, sim, como depoimento. Ao contrário da maior parte da produção ficcional de agora, que se afirma como ficção, mas se atrela quase completamente ao fato.

O jornal de novo desempenha aqui um papel básico. Não é, porém, a fonte de um tema propício ou de um procedimento de construção, do tipo da montagem, como se vê em *Reflexos do baile,* de Antonio Callado, ou em *A Festa,* de Ivan Ângelo. Tampouco dá o contexto temático ou a matriz da linguagem, como em *Cabeça de papel,* de Paulo Francis. Não é ainda, enquanto fatia de vida em suas salas de redação, a raiz do desencanto, num romance de ilusões perdidas, como *O inferno é aqui mesmo,* de Luiz Vilela. Finalmente, não é a essência do livro, enquanto reportagem, como na ficção neonaturalista de José Louzeiro e vários outros.

Por assim dizer, o jornalista é aqui jornalista: reporta, narra o que viu. No entanto, vai além da reportagem e sua coleção de fatos singulares. Neste paradoxo, está outro aspecto extraordinário do livro de Gabeira: o decisivo.

Para compreendê-lo, convém primeiro situá-lo: o que exige voltas complexas. É preciso ensaiar.

NO LIMIAR DA FICÇÃO

Uma das faces essenciais da literatura deste tempo talvez seja a adesão à experiência imediata. Ou melhor, o desejo de adesão. Nos diversos gêneros que se mantêm, à margem do texto sem fronteiras da vanguarda, hoje fechada para balanço, é sempre visível a aderência à imediatez do vivido.

O poema se cola como um selo à boca que beijei ou não beijei ontem. A descontração da linguagem, um pouco à maneira do Modernismo de 20, refaz um rito de rebeldia neo-romântica, às vezes quase adolescente. E quer tocar a vida, como se registra no reino da canção, hoje também espaço comum da poesia: o que importa a forma ou a norma, se a palavra dança com o corpo, descoberto como se saído de águas lustrais para ficar odara, para o que der e vier, para o canto e o amor, para dizer suado que valeu a pena, mesmo se a bomba o espatifar amanhã. E o mesmo tipo de inquietação já se nota no teatro, em grupos de criação coletiva como o "Asdrúbal trouxe o trombone".

O conto tem virado registro direto de situações brutais, como não escapou à percepção aguda de Alfredo Bosi: um marginal pode cobrar aí, a golpes de facão, tudo o que lhe roubaram a vida toda. O romance, despregado da folha de jornal, mosaico alegórico da vida feita cacos, reduzida e degradada sob a opressão de um sistema abstrato e sufocante a uma só vez.

Por isso, ao contrário do que pensa o grande crítico Tristão de Athayde, creio que a literatura que agora conta e o livro de Gabeira exemplifica não é "planetária", mas se agarra à história próxima e miúda, mesmo desconfiando dela: é a hora da "fatia que me tocou viver e recordar", nas palavras do próprio Gabeira.

Contudo, o termo me parece iluminar noutro sentido. Permite compreender a outra dimensão da experiência individual, confrontada a cada passo com um horizonte abstrato, "planetário", presente e dissolvente em todo ato cotidiano. Como em certa imagem, criada por Alberto Giacometti, de um homúnculo que caminha a esmo num vazio cósmico aterrador e, à medida que caminha, se vai dissolvendo. Nela parece que se lança ao léu o destino da vida individual, perdida a sua legitimidade num mundo massacrante. Massacrante para quem contempla impo-

tente a espoliação brutal dos outros e de si mesmo no bucho da máquina enorme da alienação, mas também, para aquele que, na clandestinidade, se reduz a uma função no mecanismo da organização em luta armada contra o poder.

A imagem planetária certamente está no ar: produto da história do capital internacionalizado, do mundo das multinacionais, das façanhas cósmicas e da televisão que tudo engloba. Apenas fixá-la equivale a ocultar o outro lado do processo. E nada como abolir as contradições reais e pairar, encadeado pela máquina: diante da luz fria e mágica do vídeo as salas do mundo se conjugam por sobre as nações; os homens se juntam para contemplar mudos o fogo eletrônico, como outrora, diante da chama real, propiciadora de amizades e narrativas.

Mas agora, como estamos cansados de saber, a união é uma dispersão: os homens se juntam para se isolar, para viver um sonho incompartilhável, que só termina em ritos comuns — consumir mais cigarros, desodorantes, coca-cola. Elefantes solitários a caminho do supermercado: patas bambas de medo, trombas erguidas farejando ameaças de extinção. O medo, já faz tempo, é nosso prato do dia.

Acuados todos um pouco e agarrados à mistura de consumo e sonho, a que não escapam mesmo os mais pobres, embora estejam efetivamente alijados da aldeia real e ilusória. É óbvio que apenas na aparência se abolem as diferenças de classe para reunir a todos sob um único mandamento luminoso, repetido de mil maneiras: comprar a qualquer custo. Mas, de qualquer modo, a ideologia do consumo, enlatada nas coisas e impingida planetariamente, acaba se casando de fato no mais fundo com a necessidade de ficção das pessoas. O próprio Gabeira pôde testemunhar esse suave enroscar-se das aparências da tevê ao sonho e ao cotidiano tão diverso de uma família de operários, com quem conviveu certo tempo.

É nesse contexto altamente internacionalizado e dissolvente para a vida individual que se situa, como não poderia deixar de ser, a literatura de agora, às voltas com nossa gente comprimida, além do mais, no sufoco político e na indefinição dos rumos. O decisivo, porém, é verificar o processo de transformação a que parece tender a literatura diante disso tudo.

Na verdade, para o escritor, o quadro atual que o processo histórico suscita já se veio definindo desde as décadas de 30 e 40, com a internacionalização da vida ideológica, o surgimento de um "sentimento do mundo" e a como que ampliação da própria realidade do país, que se expandiu para acatar as regiões de misérias mais agressiva, junto com a complexa problemática moderna das grandes cidades.

Mas agora parece impossível não trombar com o *iceberg*, que impõe friamente exigências à consciência do escritor, semelhantes às que afloraram com a visão mais clara do subdesenvolvimento. Entre elas, as de ampliar o espaço do que se considerava literário, deslocar a norma estética dominante, reacomodar a tradição literária, dar nova dimensão ao conceito de literatura.

Sem dúvida, isso tudo não é tarefa de um livro só, mas produto de uma tendência em andamento, de que o relato de Gabeira faz parte. E, de modo paradoxal, num movimento inverso de fora para dentro, tomando de assalto o espaço da literatura, de forma discreta, mas incisiva.

Para as novas linhagens de escritores, a realidade que importa é, pois, a que está perto, a imediatez do vivido, mas como chegar até lá? É aqui que a generalidade abstrata parece ir de encontro à dissolução do individual, e se coloca, de modo especialmente problemático, a questão de dar forma. Os poetas marginais, os contistas brutalistas, os romancistas jornalistas que o digam.

Para exemplificar, uma tendência forte entre os poetas é a busca, na linha do "poeta sórdido" de Bandeira e do humor de Oswald, da desconstrução do discurso retórico, seja pela paródia, seja pela contundência que se obtém por imitação e condensação da fala desinibida de certa faixa jovem de nossas cidades grandes. Essa busca de contacto direto com a experiência às vezes produz lances surpreendentes e fisionomia própria, como na poesia de Antônio Carlos de Brito. Mas nem sempre se escapa da dificuldade, quando a descontração buscada vira convenção e a linguagem tende a se ritualizar, de modo que todas as caras ficam sendo a mesma cara: a cara nenhuma da abstração.

Isto significa que a espontaneidade continua um problema tão vivo como, em outro contexto, para Mário de Andrade.[1] Numa época em que tudo é mediado, como chegar à experiência íntima do vivido? E se a busca se intensifica, expondo-se até os ossos, até a "medida do impossível", para evitar toda mediação, o limite doloroso pode ser o silêncio suicida, como anunciou no princípio deste processo o anjo vidente e trágico de Torquato Neto.

Na luta com essa matéria resistente, os ficcionistas vivem às voltas com riscos semelhantes: busca-se a realidade particular, dá-se com fragmentos; tenta-se a transcendência, mediante a alegoria; acaba-se na esfumatura dos conceitos abstratos, arrancados dos fatos singulares, por sua vez, esvaziados. Em face de escritores presos ao que acabaram de viver ou estão vivendo, o leitor nem sempre sabe se se trata de bons autores ou se de bons personagens à espera de um romancista ainda desconhecido.

É que os modos de formar têm a ver com os tempos e suas dificuldades, embora não sejam produto mecânico deles e nem seja fácil formular as relações entre as formas e o processo histórico-social. Este lugar-comum deve ser repisado e recolocado. Creio que também os problemas da forma artística estejam hoje sendo mais vividos do que formulados, porque é assim que a própria questão toma corpo em nossos dias. E aqui ainda um pouco à maneira do que se passou na década de 30, apesar de Mário de Andrade.

Diferentemente da década de 60 e inícios da seguinte, agora a questão formal não tende a se identificar com a questão da literariedade ou da especificidade da literatura, tão importante nos debates da crítica universitária e nas teorias da vanguarda de então. De certo modo se repetem alguns fatos da passagem da década de 20 para a de 30: o conceito de literatura, antes estritamente apegado aos experimentos com a linguagem, no sentido de exprimir o novo que ia da máquina ao mito, do moderno ao primitivo, da nação ao inconsciente, aos poucos se vê colhido nas malhas de outra realidade: há um novo invi-

(1) Ver o ensaio "Alegria da casa", onde Antônio Carlos de Brito discute a gênese do problema no Modernismo. *Discurso,* n.º 11, 1980.

sível para nomear. Um invisível, por exemplo, do tamanho da miséria do Nordeste, que, para aparecer, não pedia nada além das formas miméticas do neo-realismo.

Decerto, este é um modo simplista de argumentar, pois a prosa de 30 é de uma riqueza e complexidade que não têm sido adequadamente avaliadas nem o rótulo de neo-realismo consegue cobrir. De outro modo não se teria deixado de lado até bem pouco um escritor do porte de Dyonélio Machado. E o fato de nossa época tê-lo redescoberto demonstra que há afinidades mais finas na jogada.

O que é isso, companheiro? constitui um caso limite das relações da literatura com o até então não-literário. Aliás, como é sabido, na literatura brasileira algumas das melhores obras são exemplos notáveis de namoro de outros gêneros com a ficção. Basta lembrar a transfiguração da reportagem em *Os Sertões,* de Euclides. Ou a do ensaio, em *Casa Grande & Senzala,* de Gilberto Freyre. Ou a das memórias, em *Baú de ossos,* de Pedro Nava. Todas elas obras pertencentes a uma mesma linhagem estilística em que a linguagem abarrocada revela o gosto sensual da palavra, uma espécie de erótica do verbo, sem tocar no vínculo de confissão proustiana que liga as duas últimas.

Num nível mais modesto, o livro de Gabeira se mostra próximo à escrita cuidada e contida de Graciliano, cujo exemplo nas *Memórias* faz lembrar, como já disse. Ocupa uma zona fronteiriça que corresponde, guardadas as proporções, ao espaço ambivalente do verso livre: só que é agora o não-literário que se introjeta na literatura. Esta, no caso, é o romance, sempre capaz de incorporar o novo. Não é por acaso que se chama *novel* em inglês ou *novela,* em espanhol. Nele sempre se pôde ampliar o âmbito da literatura, a ponto de um teórico moderno como Mikhail Bakhtin ver nesse movimento em aberto um traço estrutural desse gênero ainda inacabado e uma dificuldade medular da teoria sobre ele. Aberto e moldável para se transformar no jogo com o real, movendo-se entre os pólos do documento e da mais pura fantasia, como observou Antonio Candido, ao definir os inícios da ficção no Brasil em termos de descoberta e interpretação de nossa realidade.

Aproveitando-se dessa maleabilidade, se plasma aqui uma mescla ímpar e impura em que se articulam e tomam forma o relato de fatos históricos e o percurso de uma existência individual, o desnudamento da história e o da interioridade pessoal, tudo em estreita liga, mas com uma consistência de narrativa imaginária.

Como o documento cede espaço ao imaginário e o todo tem generalidade e força, capazes de nos representar? Como o depoimento transcende o limiar da ficção?

DENTRO: OS TRAÇOS DE ANA

O que primeiro se nota no depoimento de Gabeira é que ele nos arrasta à leitura quase de um fôlego só. Isto, sem dúvida, tem a ver com o que se narra e com a maneira como se narra.

Essa forte persuasão da continuidade, para empregar uma expressão de Northrop Frye, tem aqui um lastro psicológico e literário que é importante analisar, pois leva à compreensão do arcabouço imaginário do texto, sem prejuízo de sua dimensão documental.

Ao desvelar o proibido, o relato, desde as primeiras linhas, instiga o imaginário, nos transportando de chofre e sem explicação ao espaço onde o narrador já corre da polícia. Ao anunciar como lhe surgiu a decisão de escrever o que se lerá a seguir, já nos tem enleados na narração. Com isto, aquilo que ele depõe e vale como documento começa a ser minado, não se reduz à pura informação. Os fatos adquirem um "campo de oscilação" que transpõe seu mero conteúdo informativo.[2]

É significativo, então, que o primeiro desejo expresso do narrador seja o de *aconselhar* alguém parado numa esquina de Santiago, após o golpe militar, a correr também da polícia, enquanto há tempo. O narrador, por assim dizer, quer incluí-lo em

(2) Benjamin, W. "Le narrateur". *In: Oeuvres. II — Poésie et révolution,* Paris, Denoël, 1971, p. 146. [Trad. bras.: "O narrador", in Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política,* trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985. (N. E.)]

sua história, que é aqui também ambiguamente a História. Quer dizer: o narrador é alguém que já viveu situações semelhantes, que sabe como é que as coisas se passam nessas ocasiões. Detém um saber que é muito mais que a simples informação de que o próprio desprevenido já dispõe. Na verdade, quer o que não diz: narrar sua experiência. Mas contar a experiência leva tempo, é preciso concatenar os fatos numa história, que já vem de longe e vai prosseguir. Não se pode dar conselhos, fugindo da polícia.

É agora na calma de uma poltrona já meio absurda para os nossos tempos que nós, desprevenidos leitores, vamos ouvir aquele conselho, uma comprida história de mais de dez anos, sabiamente despojada de acessórios e concentrada no essencial.

Ao remontar ao princípio de tudo, a primeira imagem que o narrador dá dele mesmo é também a de um homem desprevenido: um registrador de fatos, um jovem jornalista que, da sacada do *Jornal do Brasil,* no Rio, contempla as manifestações de rua contra o golpe de 64. Nossa identificação com ele é imediata, posto que contemplativa. Mas, como ele, estamos prontos para o lance da aventura, o salto à ação imaginária e real, que vai começar com a descida para a rua.

A narrativa será, daí por diante, a imitação de uma ação que começa com as passeatas, prossegue com a iniciação a uma organização clandestina para a luta armada, precipita-se com o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, quase sucumbe nas salas múltiplas da tortura, até ganhar, por um fio, o exílio. O narrador é um sobrevivente. Aquele que repassa a vida, indagando.

Da poltrona onde se afunda nossa nostalgia da ação, não é difícil perceber, por esse resumo do argumento, que persiste aí de fato alguma coisa de aventura, quase fabulosa, dessas que costumam apenas navegar em nossos devaneios. Um eco distante, mas ainda bem perceptível da busca arquetípica que serve de medula a toda narração, com maior ou menor nitidez.

Mas estamos completamente fora do mundo em que os heróis tudo podem, e o desejo tem livre curso, como nos mitos. Aqui, na verdade, os "heróis" nada podem e nem mesmo avaliam perfeitamente toda a sua impossibilidade, no fogo dos acon-

tecimentos. Avaliar será, em grande parte, a tarefa do sobrevivente.

No entanto, no momento mais tenso da ação, quando esta beira o caos e o absurdo ("Babilônia, Babilônia"), no decorrer do seqüestro, todos sentem que estão jogando um lance maior, como se o campo do possível se tivesse dilatado, a ponto de se espantarem com os próprios atos, e de se abrirem "caminhos extraordinários". Aqui o imaginário toma consistência real contra toda verossimilhança. E se revela o fundo *romanesco* que imanta a ação da luta, desde a descida à rua até o seqüestro. É como se ficassem todos mais poderosos do que de fato eram e dessem um salto maior do que as pernas, que, no entanto, é curto e dura pouco.

Bem observadas as coisas, até o desenlace inesperado, verifica-se que o imaginário arquetípico forma um esquema perfeitamente coerente que subjaz à estrutura do livro. Este está dividido em dezesseis partes, que podem ser vistas como verdadeiros patamares de uma composição em descenso, na qual se precipita o narrador enquanto Eu que age, através de rápidas e sucessivas quedas, desde a descida da sacada do *JB,* até o patamar mais baixo, à beira da morte, na "rua poeirenta" e depois, na prisão infernal: "Onde o filho chora e a mãe não ouve".

Luta, quase morte, dilaceramento do herói: *agon, pathos, sparagmos.* O esquema arquetípico imprime à narração um ritmo abissal, que arrasta o narrador enquanto personagem no torvelinho até o fundo do inferno da prisão, onde, ironicamente, herói dilacerado, se confronta com todas as suas impossibilidades.

Com o movimento precipitado, que neste caso é a própria cadência da narração, acabamos também sendo arrastados no rumo das ações e podemos perceber então que o ato de *cair* assume um significado mais amplo que o usual e vai além até do sentido específico que tem na gíria da organização. Logo se observa que cair não implica apenas a prisão ou morte de companheiros ou ainda a perda de posições, mas se alastra numa rede complexa de sentido.

Assim, podemos ver que o narrador, feito personagem após a *descida* da sacada do *JB* e a adesão ao movimento de oposi-

ção no nível da rua, *cai* na clandestinidade. À medida que a ação se desenvolve, seus companheiros vão pouco a pouco caindo: "Em muitos casos, alguém caía, sua queda levava a uma nova queda (. . .)". "Aparelhos" caem; "cai" a casa do seqüestro. Em seguida, o narrador-personagem cai "na mais *profunda* clandestinidade", na "geladeira" onde quase sempre se tem que ficar *deitado,* "fingir de morto", numa espécie de "morte branca". O "assistente", que traz as informações de fora, não "chegava a perceber a *decadência* que ia, lentamente, se instalando". Uma decadência que progride inexoravelmente até a queda do próprio narrador-personagem, que *cai,* também ao pé da letra, baleado. Ainda *deitado* no hospital, estará entregue à tortura.[3]

O desenvolvimento da ação equivale, pois, a um progressivo movimento para baixo, em cuja extremidade, na estagnação do tempo, esperam a tortura e a máxima degradação humana. Um movimento de queda que corresponde à descida arquetípica do herói às regiões ínferas, infernais, do dilaceramento do ser, da crueldade e do horror, à beira da morte.

Na verdade, muito antes do mergulho no poço sem tempo, onde os torturadores, com os relógios tampados, se encarregam da mutilação física e moral, pode-se notar o constante processo de fragmentação a que está sujeito o narrador-personagem.

Um indício dele pode ser observado primeiro na relação do personagem com os seus objetos, que vão desaparecendo progressivamente da sua vida, com a sucessão de fugas precipitadas por razões de segurança. É um empobrecimento cada vez maior, que praticamente o deixa com a roupa do corpo, no momento em que a bala o faz tombar.

Mas isso é quase nada, se comparado com a ruptura dos laços afetivos do Eu com relação ao ambiente e, sobretudo, às pessoas. Já a queda na clandestinidade tem o peso do abandono de um mundo. Alimentada, porém, pela esperança de um reencontro triunfante, adquire quase o caráter de uma ascese passageira, uma mutilação que não se efetiva, uma espécie de provação que antes prepara o ser para uma integralidade mais cabal.

(3) Os grifos são meus.

Logo, entretanto, todo reencontro vai ficando impossível. O caminho apenas admite a direção de ida e, à sua margem, vão caindo os amigos e os amores. Aí então, toda nova fuga é também perda de si mesmo, retalhadura dos afetos e crescente afundamento numa solidão em que até o mosquito Eduardo vira companhia de gente, ao mesmo tempo que imagem grotesca do ser acuado, mero objeto para alvo, à disposição da vontade de morte de qualquer perseguidor.

Acompanhamos assim o progressivo insulamento do narrador-personagem, que deve evitar os riscos de todo contacto humano. Assistimos à desfiguração de seu rosto, obrigado a se submeter a uma máscara meio ridícula para escapar à perseguição: transformação figurada da perda de si mesmo que acaba conduzindo à indagação sobre a identidade, tornada problemática.

No momento em que é obrigado a se anular na imobilidade, fingindo de morto, após o seqüestro, o narrador-personagem chega também à imagem literariamente mais forte do processo de fragmentação a que está submetido. Trata-se do encontro fugaz com Ana, o rosto que tem de esquecer.

Antes houve Márcia, espécie de encarnação da loira mítica dos assaltos, mas cujo rosto ele não pôde ver. Foi como uma aproximação imaginária (à semelhança de tantos outros fatos aqui descritos), através de metonímias de seu corpo sempre de passagem: sutiãs esquecidos, o perfume nos lençóis. O contacto mínimo dos bilhetes e até o amigo e verdadeiro amante como ponte do desejo e da imaginação. Márcia foi apenas quase como se fosse; tem estatuto próximo de personagem literária.

Com Ana foi diferente, mas não menor a força do imaginário. Trancado na "geladeira", começa a viver em função dos ritmos dela, única ligação com a vida lá fora. Ao ter que partir, tem também que esquecer, para não entregar:

> Creio que foi assim que desembarquei em São Paulo, deixando Ana para trás, possivelmente, me olhando desaparecer da janela. Despedi-me carinhosamente de Ana e puseram a venda nos meus olhos. Aproveitei dos últimos segundos para apalpar o lado esquerdo de sua cara, na extensão que vem da ponta da orelha ao princípio do queixo.

Não tocará mais sequer no seu nome, a não ser na despedida final. O esquecimento forçado, antecipação da morte, se impõe. Brevidade instantânea de uma despedida: rara imagem bela, num livro discreto e duro. Fragmento de um rosto, impossível de recompor.

A PERGUNTA

Quando se pensa na obra como um todo completo, como um enredo, o que Aristóteles chamava de *mythos,* o mesmo termo com que se nomeavam as narrativas tradicionais em geral tomadas como tema, logo se percebe que algo essencial escapou à análise até aqui.

De fato, o depoimento de Gabeira não consiste apenas na narração de uma sucessão de acontecimentos que são ao mesmo tempo a história real de um período da vida brasileira e o eco do modelo arquetípico de qualquer narrativa, com suas etapas de luta, ameaça de morte e despedaçamento do herói.

O risco esquemático da narração acompanha, sem dúvida, essas etapas e delineia a história do narrador enquanto personagem como uma trajetória de crescente fragmentação do ser. Mas a narrativa como um todo não é aqui somente o relato das coisas que aconteceram, embora os acontecimentos narrados constituam a base da experiência relatada. Falta a última etapa que, por assim dizer, dá a dimensão acabada do enredo: a *anagnórisis* aristotélica, a revelação ou reconhecimento.

Esse momento decisivo, em que a narrativa aparece como uma unidade, está aqui como em suspenso, confundindo-se com a pergunta sobre o que afinal significa tudo isso que foi vivido e narrado. É como se a unidade dependesse de uma interrogação: *O que é isso, companheiro?*

Entende-se logo que o signo neste livro não é apenas expressão, embora se trate em larga medida de uma confissão: um Eu que se conta e se expõe até na sua fragilidade humana, até na sua ambivalência sexual, sem buscar subterfúgios. E que fala com humor, quando reconhece que os obstáculos são intransponíveis. Mas que tampouco se refugia no humor, arriscando-se

fora do terreno já mapeado das injustiças sociais, por assim dizer, clássicas, até a solidariedade aos loucos.

A pergunta-título certamente se refere, num primeiro plano, ao que não se deve fazer, ao que mal podia passar pela cabeça de Dominguinho, do assistente ou de qualquer um para quem a revolução, a organização e os companheiros vinham acima de tudo, não se podendo admitir qualquer coisa capaz de entravar a ação. Esse é o plano em que a própria teoria é exorcizada, as dúvidas intelectuais desprezadas, os amores banidos, o desejo coibido. É o plano da auto-repressão em nome dos fins, o que teria levado o narrador a se autonegar como intelectual.

É aqui que se nota que o processo de fragmentação descrito no nível dos acontecimentos implica uma dissociação mais funda entre o pensamento e a ação, que racha o indivíduo e o deixa perambulando com problemas de identidade.

Neste nível da confissão, esta é a pergunta que exprime a divisão abissal entre o Eu que narra e o Eu que age, fonte também da ironia que tantas vezes pontua o texto, seja captando a diferença que vai do intuito de uma determinada ação à sua impossibilidade, seja comentando a idealização ingênua que os grupos de esquerda faziam do operário e do quadro social, sua miopia quanto à correlação de forças ou seus erros na adoção do "foquismo".

Certamente é este o ponto mais delicado do depoimento enquanto tal, pois o Eu que narra já não é o Eu que viveu os fatos, tendo passado pelo exílio, pelo contacto com centros de cultura onde a crítica, desafogada e mais livre, dentro da própria esquerda, tornou corriqueiro o debate sobre sexo e política, as razões do corpo e do desejo no contexto das idéias revolucionárias.

É claro que isso e muito mais só será novidade num meio que tenha sido obrigado ao acanhamento por força da mesma repressão que também os de esquerda interiorizam, pois tampouco escapam à realidade onde vivem. Mas não é este o ponto mais importante, no caso deste livro. O alarde de entrevistas recentes e a imagem indiscreta que a imprensa tem mostrado do autor têm pouco a ver com o conteúdo e o tom deste depoimento.

O narrador, embora mudado no intervalo temporal que o separa dos acontecimentos relembrados, tende sempre a distinguir o que pensava ou não pensava então. É esta sempre uma dificuldade desse tipo de narração confessional, bastando recordar os exemplos ficcionais de *Dom Casmurro* e de *O Ateneu,* onde os respectivos narradores não são os meninos que foram no começo da história que têm para contar. Evidentemente nunca se escapará a uma larga margem de ambigüidade nesses casos e, no romance de Machado de Assis, a técnica de narração se constrói com apoio nessa ambigüidade. No caso da obra de Raul Pompéia, é uma das bases para o tratamento impressionista do mundo narrado. É óbvio que, para um depoimento, é ponto problemático.

Em todo caso, creio que o que há de expressão confessional no livro não chega a confundir ou tirar proveito descabido de perspectivas diferentes devidas a tempos diversos, o que seria desastroso para a dimensão documental, aqui decisiva.

O que mais importa, a meu ver, é observar a mudança de estatuto do texto, que se verifica com a passagem do ser que simplesmente depõe ou conta a história da fração fundamental de sua vida ao ser que se interroga em busca do sentido do que viveu.

Diferentemente da maioria maciça da ficção de agora, o signo não é aqui ocultamento de sentido, forma alegórica. Ao contrário, aqui algo se dá a conhecer e se busca. A experiência pessoal se faz experiência comum, isto é, a linguagem *simboliza,* mediante a trajetória intrincada e particularizadora que leva do marcadamente individual à totalidade, perseguida na interrogação. Isto põe o livro além da confissão.

Aí percebemos que a pergunta introduz na narração um movimento oposto à trajetória descrita pela ação rumo ao dilaceramento do ser. Ela se alça de baixo, do fundo da maior degradação humana, dos cacos do homem mutilado e caído. No seu movimento de ascenso, oposto, mas não desligado do ritmo abissal dos fatos, ela completa a narrativa como um todo orgânico.

Com isto, o depoimento se acerca ao romance de formação ou de aprendizagem, numa variante em que o ser que se inter-

Biblioteca Universitária
UFSC

roga sobre o sentido da vida o faz depois que tudo se deu, à maneira do nosso jagunço ilustre, Riobaldo, que repassa o vivido em busca da "gã que empurra a gente". Assim, em Gabeira, a vida vivida e dividida se reconstrói pela memória do narrador e se alça e supera na pergunta pelo sentido. A experiência exposta ganha significado simbólico.

Creio que é do lado da interrogação algo perplexa que está o mais poderoso de *O que é isso companheiro?*. É por aqui que Gabeira deixa ver uma ampla preocupação ética e, às vezes, com ironia desconfiada, a dimensão metafísica da questão da identidade.

Há decerto em tudo isto a visão do sobrevivente, que viu a vida por um fio e agora procura reatá-la pela memória, mandamento do narrador. Essa busca da experiência vivida e resgatada por pouco sustenta o depoimento à beira da ficção. Vencer o esquecimento e a morte onde se perderam os traços de Ana, e grande parte de sua vida e da vida de todos nós. Arrancar do fundo, "onde as idéias dançam mais livremente". "Recompor o tempo que nos escorreu pelos dedos, como a fumaça que vai deixando seu perfume no ar." Recompor um rosto. E, nesse sentido, formular a pergunta. Isto cria o romancista em Gabeira.

(1980)

II — *AS VIAGENS*

De repente um jovem jornalista parece que se torna um Simbad em nosso tempo. Ao descer da sacada do *Jornal do Brasil*, para aderir ao movimento de reação ao golpe de 64, Gabeira, a seu modo, cai sobre o dorso de uma baleia e se entrega ao ritmo da aventura, em que jogará a vida. Como o velho experiente marujo, irá sobreviver a monstros, prisões, naufrágios. Ao voltar, porém, terá nas mãos, não a fortuna, mas a experiência e a pergunta pelo sentido do que viveu: *O que é isso companheiro?*.

Os sonhos e fantasias das *Mil e uma noites* são agora a dura realidade de nossa história contemporânea, mas não será

menor o poder do imaginário, sua força para plasmar e transformar. Um seqüestro, um relato e, até mesmo, seu autor são também frutos da imaginação. A conjunção de imaginário e real forma o fundo da mala de Gabeira.

O depoimento desse sobrevivente é uma longa reportagem, um documento histórico e político: nele se revela a história que nos foi em grande parte censurada. Mas é ainda a obra de um narrador imaginativo, uma reconstrução da memória, e sobretudo a confissão de uma experiência decisiva. Por esssa via, se situa no limiar da ficção e entra no quadro presente da literatura brasileira, muito voltada para as agruras do período recente que nos tocou viver, oscilante entre o documento e o imaginário, inquieta diante das fronteiras do que se reconhece como literatura.

Ao relatar sua experiência pessoal, Gabeira por assim dizer busca recompor um rosto, ao mesmo tempo que retraça dez anos da história do Brasil do modo como os experimentou, de dentro da luta armada. Sua narrativa é numa prosa concisa e discreta, talhada com cortes incisivos, a sondagem de um processo de queda e dilaceramento do ser que se arrisca a perder a identidade no torvelinho dos acontecimentos, tentando reintegrar-se pela reflexão indagadora.

O depoimento, sem intenção literária explícita, revela inesperadamente uma espécie de narrador primitivo, que verte numa narração com suporte mítico a matéria da mais viva atualidade. Esta, em conseqüência do tratamento, deixa aflorar também seu fundo primitivo, que se imprime sobre a face do presente que o narrador modela. Um todo coerente se forma assim, garantindo, até certo ponto, a eficácia literária e o efeito sobre o leitor, preso desde o primeiro instante de leitura. A interioridade de um clandestino e a da história vedada, uma aventura proibida, uma crise trágica, antiga e nova, se abrem aos olhos do leitor. Da poltrona, a leitura é como uma transgressão.

Ao analisarmos, se torna perceptível a liga entre o Eu que narra conforme o modelo de narrativa da tradição oral, vinda de um tempo mítico — o viajante que conta suas aventuras —, e a consciência crítica que indaga sobre contradições da existência histórica moderna, de onde sai a matéria candente da nar-

ração. Atravessada pela aventura e os lances romanescos de quem aparentemente escolheu o destino heróico de morrer em nome da revolução, essa matéria narrada acaba se aproximando da tragédia, com seu movimento abissal de destruição do herói. Acompanhamos então, de um fôlego só, o duplo movimento da ação, com seus ecos primitivos, romanescos e trágicos, e da reflexão em torno dos atos e acontecimentos do presente. Deixada mais ou menos à solta, a imaginação do narrador como que reatualiza o arquétipo trágico, com suas etapas de luta, ameaça de morte e fragmentação do herói, conseguindo desse modo um arcabouço imaginário para a ação presente, o que lhe garante consistência estrutural. E, ao se reatualizar o modelo primitivo, se espelha o trágico que, por momentos, a nação também dilacerada realmente viveu.

A história se filtra assim no registro de uma sensibilidade ardorosa e crítica, curtida ao longo dos anos, no corpo-a-corpo com os fatos e as contradições da vida ideológica brasileira. O que era fato imediato, pura informação jornalística ou histórica, se particulariza na experiência pessoal, se faz substância humana complexa e ambígua e vai deixando de ser exclusividade de um único indivíduo para ganhar significado geral, para ser dimensão possível de todos. O depoimento pessoal se faz narrativa simbólica de uma aprendizagem, costeando o romance de formação, onde um herói dividido se interroga sobre o sentido de seus atos e sua verdadeira face, revelando inquietação ética e metafísica.

A preocupação política, na mesma direção, desliza do eixo principal, que é a representação da ação da militância, para o plano da indagação perplexa do narrador, em busca de si mesmo no fundo do poço onde caiu. A queda equivale, então, a uma descoberta. Dali, do ponto cego e sem tempo, da extremidade mais baixa a que o obriga a tortura, parece alçar-se indagando.

Surgem à tona as perplexidades do intelectual coibido nos limites estreitos da ação; os problemas não politizados da vida cotidiana; o corpo e o sexo atados e sem voz; a situação patética dos loucos. Um movimento mais amplo de solidariedade com toda uma faixa desvalida da existência parece ganhar autonomia e se vincular à questão crucial da identidade. O vôo final

para o exílio se ergue como a projeção simbólica dessa nova busca. A viagem, passagem mágica para a liberdade e o sonho, garante o recomeço da vida.

Da descida ao inferno da repressão e de si mesmo, Gabeira ressurge com o aspecto de um homem metamorfoseado. Seus livros seguintes, sob o impulso das viagens sucessivas e de uma recepção extremamente propícia, procuram delinear o perfil novo, arrancado do fundo do poço para a abertura e as estrelas. Abertura precária e estrelas incertas, que ele, no entanto, fita com a serenidade de quem experimentou o pior cara-a-cara e aprendeu a se recompor com o senso agudo do provisório. Lá embaixo, no escuro, deve ter entrevisto de algum modo a face fugaz do moderno.

Abandono de qualquer pretensão a heroísmo revolucionário, desejo de politizar o cotidiano e o próprio desejo, busca do espontâneo e do natural, a todo custo, parecem constituir a mola da mudança. A atitude fundamental é a de uma sinceridade humilde e serena, que tira sua força e fascínio da aparente fraqueza, pois que se apóia ainda no lastro da sólida experiência passada. Mas no tom do discurso se vai percebendo a novidade, embora se acompanhe, como antes, o fio da narrativa oral: é que ele se torna cada vez mais apologético e menos reflexivo ou indagador. Em lugar das perplexidades e da busca, no plano das idéias, Gabeira parece ter adotado um novo tipo de militância, precária e desgarrada de qualquer programa, voltada para as questões da vida prática e atenta para a emergência de grupos — as mulheres, os negros, os homossexuais —, à margem do debate tradicional sobre a luta de classes. Trata-se de um pensamento difuso, sem propriamente qualquer traço inovador e, decerto, sem pretensão à originalidade, mas apenas empenhado em trazer felicidade às pessoas em sua vida de relação. De um lado, ele esbarra quase com a novidade mais ligeira da moda e do mercado, com a aparência fugaz das coisas sujeitas à multiplicação industrial, ao desgaste rápido que propicia a reprodução. De outro, com uma certa defasagem com relação à experiência concreta vivida pelas pessoas no Brasil, durante sua ausência, apesar de tanta opressão e censura. Mas corresponde também a um anseio cada vez mais generalizado e osten-

sivo e ganha, por isso, grande audiência, pois de algum modo, nasce também da necessidade real que tantos sentem. Os riscos de recair na pura ideologia continuam rondando esse tom apologético de que se revestem verdades aparentemente tão elementares.

Do ponto de vista literário, *O crepúsculo do macho* e *Entradas e bandeiras* mantém quase sempre as qualidades da prosa, econômica e de movimentos rápidos e vivos, mas revelam, ao mesmo tempo, um raleamento progressivo da experiência e falta de solidez de estrutura. Agora, a intenção literária é ostensiva, mas só se realiza com fragilidade, à proporção mesma em que o senso crítico se debilita em comentários tantas vezes simplistas. São um pouco a defesa do provisório, como se a urgência das coisas a dizer já não suportasse qualquer sedimentação e, paradoxalmente, fosse preciso utilizar truques literários quando a literatura está ausente. O narrador, enfiado no metrô por tanto tempo, para resolver os movimentos e cortes da narração, ou em conversas com a namorada, em *O crepúsculo do macho*, cria uma redundância forçada e artificial demais em contraste com a natureza da matéria relatada. Partes ainda fortes, como a fuga do Chile, assentam mal no conjunto bambo. O mesmo se poderia notar a propósito do cineminha de *Entradas e bandeiras*. Tudo fica literário, no mau sentido, porque o procedimento não parece nascer de necessidade intrínseca do material, e é percebido como um truque retórico postiço, num contexto em que se faz justamente apologia da espontaneidade e da vida natural.

Mas, apesar de tudo, ainda uma vez, o imaginário mostra seu poder por cima das deficiências literárias, deslocadas, no caso, para o segundo plano. Simbad mais uma vez escapa, agarrado a algum pássaro de fantasia e sonho. As pessoas — jovens, mulheres, negros, homossexuais, todos os que se sentem sob a pressão do sufoco — voam com ele, fora dos livros, que, de alguma forma, apenas ajudaram a criar um símbolo, a cujo fascínio parece difícil resistir. E feito símbolo, Gabeira se tornou mais importante que seus livros.

É difícil saber até que ponto o símbolo auxiliará a realizar o sonho ou será apenas um modo de sonhar. Também é difícil

saber se não sugará de vez o escritor de carne e osso. Este tem tido a coragem de enfrentar com serenidade as questões mais melindrosas, ao mesmo tempo que parece empenhado numa busca sem parada, como se seu pensamento sobre a luta cotidiana não encontrasse nunca o cotidiano preciso onde lutar. Dessa inquietação fundamental é preciso esperar sempre.

Em vários pontos dos dois últimos livros, quando a peregrinação parece ameaçada pelo encontro de alguma nova verdade, às vezes do tamanho do modo de se vestir, desponta de repente a inquietude: a questão funda da identidade lateja, e a viagem recomeça.

(1981)

MINAS, ASSOMBROS E ANEDOTAS (OS CONTOS FANTÁSTICOS DE MURILO RUBIÃO)*

Crescei e multiplicai-vos (...)
Gênesis, I, 28

O MUNDO INSÓLITO E BANAL

Desde sua estréia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo.

Eis que os dragões surgem entre os homens: nenhum susto, pois são simples dragões; o problema não é que aí estejam, mas como dar-lhes uma boa educação moral e cívica. Desde o princípio, o que mais espanta em Murilo é a perfeita naturalidade da convivência com o espantoso. Apenas um detalhe fantástico se intromete, mas o mundo inteiro vira fantástico, sem perder os sestros de sempre.

Com o *Ex-mágico,* em 1947, o autor já fundava um universo ficcional que parecia se desgarrar da realidade imediata como um devaneio. Ou formar um todo completo e extraordinário como um sonho, um pesadelo. Um mundo imaginário, a

(*) "Minas Gerais de assombros e anedotas..." Cf. Mário de Andrade. "Noturno de Belo Horizonte". Em suas: *Poesias Completas*. S. Paulo, Martins (1955) p. 183.

uma só vez estranho e familiar, onde o nosso, rotineiro e cotidiano, se espelhava com semelhanças e desajustes, como se estivesse de repente invertido ou às avessas, regido por princípios ambíguos, à primeira vista indevassáveis. Para dentro dele, conduzia um narrador geralmente em primeira pessoa, vítima do tédio e do cansaço, lúcido e descrente, incapaz de qualquer espanto, solitário e sempre infeliz, submisso e, ao mesmo tempo, indignado com os fatos inusitados e a atmosfera opressiva de sua penosa existência. Um mundo, enfim, reduzido e confinado num círculo fantástico, que, no entanto, se cumpria à risca, como se obedecesse a um traçado lógico. E desde as infalíveis epígrafes bíblicas, tudo projetado conforme a perspectiva do humor e da ironia. Às vezes beirando o cômico e, num tom absolutamente sério, a graça e a crueldade infantis de uma farsa circense, com efeito aumentado pela clareza da linguagem, na tradição da boa escrita mineira, sem fazer alarde de si mesma. Quase sempre, porém, tendendo para um fundo trágico, onde iam cair e se encerrar personagens sem horizonte.

Depois, ao longo dos anos, discreta e meticulosamente, através de contos publicados com parcimônia, o sonho se tornaria recorrente e perturbador, a ponto de fazer do contista um caso singular na literatura brasileira.

Uma razão externa dessa singularidade pode ser percebida facilmente, como já assinalei em outra ocasião: no contexto brasileiro, a literatura fatástica sempre foi rara. A tradição dominante do realismo demonstrou, entre nós, desde as origens, a preferência pela ficção de vôo curto, lastreada na observação e no documento, avessa ao livre jogo da imaginação. E toda vez que se inclinou para o pólo da fantasia, esta sempre foi corrigida pelo costeio do real. Neste caso, em geral toda expansão imaginária tende a coincidir com o momento da ilusão, logo trazida ao chão pela ironia realista. Embora a literatura fantástica não se oponha necessariamente ao realismo, como se verifica ao longo do desenvolvimento desse gênero, a tendência, em nosso meio, não foi para incentivá-la. Assim, nossa ficção do século XIX e do começo do século XX serve mal como antecedente de Murilo, ainda que o explique por outros ângulos. Narrativas fantásticas, estranhas ou vagamente insólitas dos ro-

mânticos, de Machado de Assis, de Aluísio Azevedo, de Afonso Arinos, de Monteiro Lobato e outros não chegam a constituir uma tradição forte do gênero, capaz de sustentar uma explicação para as peculiaridades do fantástico em nosso Autor. Ao contrário do que se passou, por exemplo, com a literatura hispano-americana, em que as obras de Borges, Cortázar, Bioy Casares, Felisberto Hernández e vários outros fazem parte de uma corrente bastante antiga, que teve elos decisivos com Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Santiago Dabove, dentre tantos.

Em época mais próxima, com o Modernismo, se abriu espaço para uma literatura que quisesse aventurar-se no imaginário, e isto contribuiu provavelmente para tornar possível uma sondagem do supra-real como a que Murilo empreende tempos depois. Mas as preocupações específicas, reveladas nas primeiras obras modernistas, já estão distantes do universo muriliano e pouco ajudam a entendê-lo. Da década de 30 em diante, o panorama se altera e surgem novidades.

Deixando-se de lado a questão de antecedentes, talvez se pudesse pensar, com maior razão, em afinidades com autores mais perto no tempo e igualmente marcados pelo insólito, como é o caso de Cornélio Penna e de Aníbal Machado que se formaram sob a voga do Modernismo. Creio, porém, que ainda aqui as semelhanças são menos consistentes do que parecem e as diferenças, essenciais, conforme se comprovará mais tarde pela análise da obra de Murilo.

A ficção de Cornélio, desde *Fronteira* (1935), se lança de fato no imaginário, pela reconstrução da memória, que transfigura ambientes de fazendas mineiras ou do vale do Paraíba em quadros estáticos e reclusos, de atmosfera abafada e sombria, carregada de culpa. E desta forma compõe um mundo fronteiriço, com relação ao sonho, à loucura e ao mito. Sua arte tem traços marcantes de um remanescente do Simbolismo, que incorpora a tradição da literatura gótica e cria obras em que o clima de mistério é mais importante do que a plausibilidade em função do real. Pelo caráter estático, revela pendor para a composição pictórica, em detrimento do movimento narrativo, de modo que a força expressiva recai sobre imagens emblemáticas,

de projeção alegórica.[1] Na verdade, o modo de imitação que o caracteriza essencialmente é o do romanesco (o que a crítica de língua inglesa chama de *romance*, em oposição a *novel*, o romance propriamente dito). Forma elevada de representação literária, sustentada sem ironia, num tom sério e senhorial, bastante condizente com a postura de classe (suas aspirações aristocratizantes) e a impregnação religiosa que seus livros refletem. Por isso, na construção dos personagens, não busca a *persona*, a máscara social, com a decorrente sugestão de realidade, própria do romancista, mas antes arquétipos psicológicos (como na fixação do duplo), idealizados, flutuantes no sonho. Não estranha, pois, que quebre a verossimilhança realista (como notou Mário de Andrade), porque é outro seu padrão artístico.[2] Assim, o insólito é aqui um dos elementos do romanesco e consiste em algo muito diverso do fantástico, permeado de ironia, em Murilo.

O caso de Aníbal Machado, autor de alguns dos nossos melhores contos e hoje injustamente um pouco esquecido, é também diferente, afastando-se tanto do universo fantasmal de Cornélio, com seus elementos de introspecção psicológica, quanto do fantástico próprio de Murilo. Sua obra, aberta aos ventos da modernidade, enlaça, com finura, fantasia e realidade, e passa, mantendo distância, por caminhos magnéticos do Surrealismo. O insólito, quando nele ocorre, não supõe uma quebra da moldura verossímil do realismo. É claramente um fator poético, de invenção mitopoética, funcionando como pedra de toque de uma verdade oculta sob a aparência do hábito cotidiano, resguardado pelo senso comum. Como explica o engenheiro dessa obra-prima que é "O iniciado do vento": "Muitas vezes se chega à verdade pelos caminhos mais absurdos". Por aí se vê o embate entre a inteligência lúcida e certos fatos desconcertantes, capazes de partir o hábito bem comportado de nossa percepção. Mediante o processo de estranhamento diante desses fatos apa-

(1) Sobre a pintura propriamente dita de Cornélio, suas relações com a literatura e a história dos estilos artísticos, ver Alexandre Eulálio, *Os dois mundos de Cornélio Penna*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1979.

(2) Cf. Mário de Andrade, "Romances de um Antiquário". *In: O Empalhador de Passarinho*, São Paulo, Martins, s.d. pp. 107-110.

rentemente inverossímeis, se revelam zonas obscuras de nosso ser, aproximando-nos do mundo do louco, da criança, do sonho, do mito e da poesia. Por isso, Cavalcanti Proença pôde falar, a propósito do autor, em "balões cativos": expansão imaginária, tenteada pela ironia; fantasia presa à realidade — um escritor clássico, fascinado pelo supra-real e seu poder de revelação.[3] Acompanhá-lo é seguir um processo de descoberta, uma aprendizagem daquilo que, no fantástico, continua sendo o mais admirável: ainda o real, para lembrar André Breton.

Também em Murilo, o real volta sob nova face, e a ruptura com a aparência realista será ainda um modo de, como se verá, encontrar-se mais fundo com a realidade. O fato é que, diante do quadro que oferece a literatura brasileira, Murilo faz figura de inaugurador, entre nós, de uma nova tendência da literatura fantástica, que rompe os padrões do realismo tradicional e só encontra antecedentes ou parentesco fora de nosso âmbito literário, com a obra de Kafka e dos pós-kafkianos.[4] Uma afinidade logo percebida por Álvaro Lins, que soube lê-lo compreensivamente no momento de sua estréia, embora Murilo, àquela altura, desconhecesse Kafka.

Contudo, Kafka é um escritor grande e complexo demais, para nos auxiliar na definição da singularidade do mundo insólito e banal de Murilo. Convém deixar entre parênteses a obra do escritor tcheco, e ensaiar sobre o que define internamente a singularidade do nosso contista mineiro.

O SONHADOR E SEU CÚMPLICE

Para o leitor, o mundo de Murilo não é e é o seu mundo. A impressão ambígua se deve decerto à natureza da construção literária, que é preciso analisar e interpretar. Comecemos por descrever e distinguir.

(3) Cf. M. Cavalcanti Proença — "Os balões cativos". Em seus: *Estudos literários,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, pp. 504-522.

(4) Sobre esse fantástico, ver o ensaio fundamental de Jean-Paul Sartre — "'Aminadab' ou du fantastique considéré comme un langage". *In: Situations, I,* Paris, Gallimard, 1968, pp. 113-132.

À diferença do sonho, que pode, casualmente, apresentar uma coerência orgânica análoga à do mundo ficcional ou poético, o mundo muriliano é produto da intenção de um autor que busca a construção harmoniosa dos elementos insólitos no contexto da realidade habitual, mediante a paralisação da surpresa. Lidando com materiais muitas vezes disparatados ou arbitrários, torna-se capaz de sugerir, pela transgressão da causalidade, do tempo e do espaço ou do princípio de identidade do ser, o clima onírico. Pode, eventualmente, utilizar esse tipo de material, extraindo-o diretamente dos sonhos, como o próprio Murilo declara ter acontecido com a história de "Epidólia". Em muitos casos, se poderia mesmo suspeitar que a intenção artística fosse a de imitar a aparente desconstrução e incongruência com que nosso mundo ressurge na tela movimentada e aleatória dos sonhos. De qualquer forma, a atmosfera onírica, próxima às vezes do pesadelo, acompanha a leitura da maioria absoluta dessas narrativas, tornando-se particularmente marcada em algumas como "A casa do girassol vermelho", "Petúnia", "Os comensais", "O convidado", "O bloqueio", etc...

Em todas elas, o leitor, ao se identificar com o narrador ou com o personagem em que recai o foco narrativo, é levado a assumir o papel de um sonhador cúmplice. Mais precisamente, de alguém que tem a sensação de estar dentro do mundo criado, ao mesmo tempo que se vê de fora. É que o mediador para o mundo ficcional, sendo parte integrante deste, está até certo ponto distanciado, na posição de quem sonha acordado, com uma lucidez minuciosa que tende a objetivar a experiência que está vivendo e, na maioria dos casos, narrando. Não se espantando, ele nos encaminha para a familiaridade com o insólito, fazendo do mundo de fora uma extensão do de dentro e sugerindo uma continuidade efetiva entre o fantástico e o real. Vivemos o choque da estranheza, mas logo somos levados a nos sentir em casa diante do disparate. Por assim dizer, não estamos a salvo, temos a obrigação de estar dentro, vendo-nos, entretanto, de fora. Mediante este procedimento, nos transformamos em participantes de um mundo deslocado que, paradoxalmente, é ainda o nosso. Por outro lado, não podemos simplesmente contemplar esse mundo, porque fazemos parte dele e já não con-

seguimos escapar à sua disposição rotineira para a catástrofe — a reviravolta fantástica.

Em decorrência, quando a técnica não malogra, o leitor, levado pela cumplicidade, acentua sua participação, mergulhando no mundo ficcional. Como este é ainda o seu mundo, pois dissolve o insólito na rotina, pode, então, ver melhor, a distância, numa perspectiva crítica, sua própria banalidade. Como a outra, a da ficção, ela também parece estar minada, rotinizando os mais espantosos desastres. A realidade meramente dada aos olhos como normal passa a ser um ludíbrio. O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo.

No entanto, essa força crítica, nascida da negação de uma realidade dada, só se configura a partir do mundo à parte, recluso como um sonho. Ao entrar nele, o leitor cúmplice se sente acuado numa situação de enclausuramento, de bloqueio, como no conto que leva esse título.

Assim, junto com o personagem de "O bloqueio", ele acaba sitiado num edifício em demolição progressiva, roído pela ameaça iminente de destruição, que não se efetiva até o final do relato, mas tampouco permite que se encontre a saída. Num caso drástico como esse, estamos sob a pressão asfixiante de um mau sonho e, de fato, no início do conto se alude ao "sono pesado" do personagem e à sua tendência para confundir "restos de sonho com fragmentos de realidade". Logo após, um ruído violento se interpõe, indicando a estranha demolição do edifício "recém-construído", e o arranca mais de uma vez do sono, para obrigá-lo a viver às claras o pesadelo. E, com ele, o leitor.

Talvez se possa afirmar que o narrador ou o personagem que introduz o ponto de vista interno da ficção de Murilo, acomodando-nos aos princípios de estruturação desse mundo de pernas-pro-ar, é sempre um sonhador desperto. Vive arquitetando aquilo que Freud chamava o "sonho diurno", ou seja, o devaneio, que compartilha muitas das características do sonho noturno. Numa narrativa como "Ofélia, meu cachimbo e o mar", fica patente o que isto pode significar para a compreensão do modo de ser da arte de Murilo.

O narrador, numa situação propícia ao sonho acordado (após o jantar, cachimbando, sentado defronte para o mar) se

entrega a constantes conversas com Ofélia, reconstruindo a crônica marítima de sua família, sem fazer caso do gosto da parceira, só interessada em relatos de caçadas. Ao final, o leitor, para seu espanto, fica sabendo que Ofélia é uma cachorra e "poderia ser menos intolerante com as minhas fantasias". O conto todo é, assim, o resultado de um longo devaneio, cujos elementos romanescos — as imaginárias façanhas marítimas — voltam à terra, com o latido forte do animal, que deve suportar mentiras fantasiosas em troca do prato de comida.

O devaneio, que sustenta a arquitetura do conto, representa o lance da aventura e realiza, imaginariamente, um desejo de novas sensações, bloqueado, ao que parece, pelos hábitos sedentários do narrador e por sua origem enclausurada: "um vilarejo de Minas, agoniado nas fraldas da Mantiqueira". Oposto à serra, o mar abre o vasto espaço dos sonhos e do amor: "o meu amor pelas mulheres veio do mar", diz o narrador, desperto para as vozes e as promessas das águas. Mas "os sonhos, sonhos são".

A ironia com que se desmonta esse castelo de areia (o mirabolante não se sustém no terra-a-terra) toma feição machadiana. Parece impossível não se pensar no velho bruxo, quando se aproximam caraminholas extraordinárias ao simples apetite de um cachorro. A tradição que vem de Machado de Assis certamente é decisiva na formação de Murilo e está muito presente em suas tiradas irônicas. Mas aqui o narrador não se situa em Sirius ou no além-túmulo. Quer dizer: a ironia não é essencialmente produto de um narrador situado a uma tal distância, que seja capaz de relativizar tudo. No caso, ela inclui também o narrador e seu ponto de vista: este sonha acordado e, embora lúcido, está ancorado dentro do seu mundo, sem ter o descortino completo da situação que vive. Daí, noutros contos, a sua visível submissão a um geral a que não tem acesso, embora demonstre muita indignação quanto aos fatos à primeira vista sem sentido que está obrigado a suportar. E isto é o que acentua tanto sua condição de sonhador tateante num mundo de ordem aparentemente irreconhecível, onde ele só esbarra em enganos, como se caminhasse, consciente e pensativo, num estado hipnótico, a mando de um demiurgo inexistente.

Ao assimilar o assombro, levando-nos a aceitar o insólito como banal, esse narrador assume uma função parecida à da voz que, em certos sonhos noturnos, perto do despertar, nos diz: "tudo não passa de um sonho", ao que parece, garantindo-nos um final aceitável. O que ele faz é intermediar, de modo que a fachada aparentemente despropositada (equivalente ao aspecto manifesto do sonho noturno) se desenvolva nos termos da realidade rotineira.

Mas assim fazendo, ele não só interliga o universo do sonho à realidade exterior: na verdade, se coloca no meio da contradição entre o insólito e a rotina. Sendo o mediador para o fantástico, ele próprio se torna fantástico, pois é por seu intermédio que se instaura o mundo insólito e banal. Nele, portanto, a função de mediar aparece exorbitada; foi convertida num fim em si mesma. Introdutor de um mundo fantástico, ele é já esse mundo, cujos princípios de organização repete. A falta de espanto mostra que ele se identifica com as regras de seu universo, como um ser que se submete às leis da organização a que pertence, sem ter participado de sua elaboração e sem acesso aos fins a que se destina. Por assim dizer, vai de arrasto, como vítima de um destino que o leva a indignar-se ou esbravejar apenas numa esfera reduzida, onde todo ato se prova inócuo e cada gesto só desenha a mesma impotência. Embora lúcido, sua consciência está tolhida, como sua capacidade de ação efetiva: não é sujeito da História. Está ora à margem, ora à deriva, e sempre lhe escapa a dimensão da totalidade em que se acha imerso. Como que hipnotizado, vagueia aos trancos e barrancos, prisioneiro de uma "cadeia de equívocos".

É exatamente essa a expressão que caracteriza os sucessivos desencontros de "O convidado". Neste conto, ilustrativo como os demais da mesma técnica de construção, o personagem mediador (equivalente ao narrador de outros relatos) aceita ritualmente um convite formal para uma festa de finalidade obscura: no local, só consegue se encerrar num labirinto de saídas adiadas, sempre se deixando levar, sem dar com o objetivo para o qual recebeu convite.

O efeito ambíguo, que deriva de um universo como o até aqui descrito, com seu jogo de incertezas entre o fantástico e o

real, pode conduzir, não à cumplicidade, mas a uma reação de desconfiança. Aos olhos do leitor, pode parecer mistificação, como se também ele estivesse preso a equívocos estranhos ou fosse vítima de uma brincadeira de mau gosto. Quando vislumbra, porém, que a técnica narrativa forma corpo com os temas e está intimamente vinculada a certos princípios internos do mundo ficcional, percebe uma coerência mais funda, que passa a exigir interpretação.

Na verdade, o método de Murilo, manobrando seus mediadores para envolver o leitor no seu jogo, corresponde a uma articulação interna, mais fina e complexa, cujo sentido apenas se tocou na descrição. Contradições recorrentes e mutuamente relacionadas, entre insólito e banalidade, sonho e vigília, devaneio e rotina, fantástico e real, apontam para rumos comuns e parecem repercutir nos efeitos de envolvimento e distância do sonhador e seu cúmplice. Decerto estão na base de estruturação do mundo muriliano. Penetrar até ela, sondando os princípios que regem sua organização na estrutura dos contos, é o caminho para se compreender não apenas a justificativa profunda da técnica, garantia da organicidade e da eficácia estética da obra, mas os princípios mais gerais dos significados que possa ter.

MULTIPLICAÇÃO E ESTERILIDADE

Tempos atrás, numa primeira abordagem dos contos fantásticos de Murilo, notei mais uma contradição, que hoje me parece fundamental, entre multiplicação e esterilidade.[5] O problema surgia com freqüência no nível da criação, mas também no plano dos temas, daquilo de que a obra tratava.

Em primeiro lugar, me pareceu significativo que uma obra tão breve se modificasse tanto no decorrer do tempo. Aparentemente, o contista cedia a um desejo imperioso de perfeição, alterando sem cessar seus relatos, que, modificados, voltavam sempre em novos livros, somando-se a um ou outro conto real-

(5) Cf. "O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo". Prefácio de *O pirotécnico Zacarias*, São Paulo, Ática, 1974, pp. 6-11.

mente novo. Este, por sua vez, seria revisto depois e reapareceria com fisionomia mudada em outro feixe de histórias, sob novo título geral.

O tempo passa, os contos são reescritos, ganham variantes e alguns irmãos gêmeos, as coletâneas aparecem com outros nomes. O processo de criação é, assim, incessante; afinal a obra cresce. Mas o movimento parece um tanto ilusório, como se entranhasse uma dificuldade inicial e apenas imitasse o giro recorrente do carrossel em torno do mesmo eixo.

Com surpresa, descobri que o movimento recorrente se reproduzia também na camada dos temas, espelhando de forma vertiginosa o que observara quanto ao processo criador. É que a modificação ou metamorfose constitui um tema obsessivo de Murilo, ao longo dos anos. O ato de modificar ou transformar os contos se casa, por exemplo, à mudança contínua de faces e nomes de determinados personagens, como é o caso de Teleco, Godofredo e suas mulheres, Alfredo, Petúnia e outros mais. Faces e nomes escorregadios, que se colam ora aqui ora ali, carregados por um mesmo fluxo. E logo também se casa à transformação propriamente dita dos seres, que viram e desviram animais e plantas, numa mesma instabilidade do ser, o que implica a questão mais profunda da identidade não fixada. E esta, por sua vez, enlaça no tema do incesto, insinuado em vários contos como "A casa do girassol vermelho", "Petúnia", etc. Trata-se, pois, de todo um complexo temático que parece estabelecer com o processo de criação um mesmo movimento unitário e circular. Curiosamente, o movimento é contínuo, mas não progride; multiplica-se, repisando a unidade.

Confirmando esse movimento repetitivo, as epígrafes bíblicas voltam infalivelmente.[6] A Bíblia aparece literalmente como o Livro dos livros, o repertório ilimitado de todos os temas, uma espécie de fonte perene, onde os argumentos estão sempre à mão, para serem colhidos e reescritos, reatualizados na recorrência perpétua do tempo. Ela é, por assim dizer, o *pré-texto,* que os textos murilianos multiplicam. Nela sempre se acham o

(6) Para uma leitura diversa das epígrafes, ver Jorge Schwartz, *Murilo Rubião: a Poética do Uroboro,* São Paulo, Ática, 1981.

princípio e o fim de todas as histórias. Com relação a ela, estes contos fantásticos são o meio multiplicado. A arte de Murilo toma, assim, a feição de uma *ars combinatoria,* sempre realimentada por essa matriz ancestral, celeiro de todos os modelos, respaldo sem erro de toda inspiração vacilante. Voltando continuamente a essa origem remota, a obra *sugere* a circularidade do tempo e o eterno retorno dos arquétipos, a ingressão, a uma só vez, renovadora e apocalíptica no reino do mito, onde rodopiam os começos e os fins. Mas há ironia.

No fundo, um mesmo princípio estrutural parece reger o mundo muriliano, desde o tratamento temático até o processo geral de composição, incluindo as epígrafes. Aparentemente, se trata de uma *assombrosa multiplicação dos meios,* cuja função e cujos sentidos na estrutura dos contos, por enquanto, podemos apenas vislumbrar.[7] Na operação de dar forma ele já se insinua: ela reproduz, analogicamente, pela modificação constante, o movimento dos temas, os quais, por sua vez, arrastam para o fluxo incessante as formas múltiplas, desdobradas pela metamorfose. Mesmice, repetição, monotonia constituem uma decorrência paradoxal desse modo de ser sempre em mudança. O que é movimento na obra se traduz em multiplicação: esse é o meio pelo qual ela marcha. Mas marcha, marcando passo; ao se multiplicar tanto, evoca sempre a face oposta: a repetição do mesmo. Para a unidade em círculo que aqui se forma, o meio é multiplicação e movimento, mas princípio e fim são problemáticos, pois implicam o começo ou a interrupção do fluxo. A mesmice, ponto de retorno do movimento, é indício da unidade, mas foco de interrogações e perplexidades. Nos limites — princípio e fim — a multiplicação é roída pela ameaça de esterilidade. A Bíblia se transforma num respaldo irônico para essa ameaça, porque acaba sendo reduzida, também ela, a mero meio de eficácia duvidosa, para salvar o escritor da falta de inspiração, do horror do princípio estéril, como se vê claramente em "Marina, a Intangível". Tal procedimento equivale a uma abolição do valor sagrado

(7) Para a rebelião dos meios no fantástico de Kafka e Blanchot, ver o ensaio de Sartre acima citado.

do mito, degradado, pela ironia, à mera repetição ritualística do movimento recorrente da narração e do tempo.

Na verdade, o princípio fundamental da multiplicação dos meios subverte ironicamente a ordem do mundo, cria o mundo invertido do fantástico, onde não se tem acesso aos fins e os meios se converteram em fins em si mesmos.[8] Por isso, para entrar nele, é preciso uma primeira transformação fantástica. A criação está, portanto, em função do fantástico, como se o assombro fosse a condição indispensável da anedota. O desafio persistente do impulso inicial — paralisia estéril da página branca — exige algo fantástico. E o fantástico se torna o meio por excelência para exorcizar a esterilidade e introduzir o movimento narrativo. Sem o insólito, como contar? Com a Bíblia aberta, o narrador emperrado de "Marina, a Intangível" tenta romper o bloqueio: "Para vencer a esterilidade, arremeti-me sobre o papel, disposto a escrever uma história, mesmo que fosse a mais caótica e absurda".

Ao criar a narrativa, mediante o insólito, o narrador muriliano parece exumar a imagem primordial do artista mágico. O fantástico adquire para ele uma função de imagem propiciatória, análoga à função mágica da arte primitiva: figurinhas de caça ao bisonte, na pintura rupestre, não são puro ornato, mas um modo mágico de garantir a caça. Mas ainda aqui, com ironia.

Romper o bloqueio do branco (desatar o desejo e a narrativa, sempre a história de um desejo em sua busca errante); desdobrar as múltiplas cores do arco-íris; encantar os velhos e as criancinhas (e o leitor) pede um passe de mágica: desde o começo, o mágico é, para Murilo, o protótipo do artista, do narrador. Ele é o metamorfoseador por excelência. Se tivesse o poder mítico de um deus, poderia criar um cosmo. É, no entanto, apenas um mágico, o mago degradado ao palco de espetáculos ilusórios: "Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico". E apenas sonha com a maravilha do arco-íris: "Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro". A ironia

(8) Ver ainda Sartre, *op. cit.*

traz o fantástico para a terra dos homens. É o homem o ser fantástico.

Ao vencer a dificuldade inicial, o narrador mágico cai nas garras do fantástico que ele próprio inventa para matar o tédio. Supera o bloqueio e acaba mais bloqueado: se transforma na vítima da multiplicação sem fim dos meios, o que o condena à banalidade da rotina estéril. Desse modo, feitiço virado contra o feiticeiro, o mágico não consegue fazer cessar a mágica ou, o que é mais terrível, a rotina da mágica não é diferente do ramerrão do funcionário público que ele se torna: "Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio que melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado". Ele não se espanta com o insólito que cria. Mas ninguém se espanta com a rotina burocrática. O mundo fantástico é este em que vivemos.

O EDIFÍCIO HUMANO E O MITO

A impressão de movimento em falso, como se a obra se reproduzisse, marcando passo, é acrescida por um fato básico: é que cada conto parece ter um caráter exemplar com relação ao conjunto, como se pudesse ser tomado como paradigma para os demais. Independentemente dos livros onde foram publicados pela primeira vez, passam a integrar uma espécie de figura geral, à maneira das múltiplas faces que formam um poliedro. Assim se espelham mutuamente, apesar das variações de argumento, como se fossem permutáveis. A arte combinatória funciona também neste plano. Por isso, é possível descrevê-los como se fossem, até certo ponto, reproduções do mesmo e se multiplicassem, repetindo um idêntico modo de formar.

Isolando-se um deles, logo se verifica que o reforço do aspecto paradigmático se revela ainda como um traço interno da sua estrutura. Fica evidente, em Murilo, a pouca importância do movimento da narração, em contraste com a recorrência de certos motivos, situações, cenas — imagens enfim, que permanecem com nitidez em nossa memória, uma vez terminada a leitura. Na construção do enredo, o que se destaca mais não é propriamente a progressão narrativa, isto é, o desenvolvimento

necessário da ação imitada. Mas, sim, o tema tratado como uma espécie de unidade de partes simultâneas, onde a ênfase se desloca do nexo dos elementos da ação, fraturada com as rupturas da causalidade, para recair no arcabouço das imagens. No conto "O pirotécnico Zacarias", por exemplo, o narrador afirma ter morrido, mas continua fazendo "tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente". Ao começar a narração, em seguida, apenas divaga entre cores, e serão essas as imagens que ficarão afinal do personagem, após o relato de seu atropelamento.

Desta forma, o movimento entorpecido da narração é um sinal da frágil concatenação narrativa, donde resulta o realce das partes soltas. Estas não desenvolvem propriamente o tema (o que suporia a coesão necessária), mas o representam ou a ele aludem, mantendo a unidade de sentido, pela capacidade de espelhamento e presentificação das imagens. A cada parte o todo, refletido, se repete, exprimindo-se mediante a força alusiva dos fragmentos.

Duas conseqüências claras desse modo de expressão podem ser o efeito de sonho, sempre tão presente, e a potencialidade alegórica do fragmento. A justaposição dos elementos narrativos, sem conexão necessária, dá lugar para as combinações aleatórias, com ar de arbitrárias ou incongruentes, imitando a atmosfera onírica ou a fachada desencontrada dos sonhos. Por sua vez, os fragmentos potenciados parecem remeter sempre a um geral abstrato, como se todo o tempo pudessem significar outra coisa além do que dizem diretamente. Por esse meio, o mundo que formam também tem um aspecto fragmentário, ruinoso e fantasmagórico, como o de uma cidade em ruínas, precocemente envelhecida e gasta.

Cidadezinhas perdidas, encaramujadas entre morros, alheias ao tempo histórico; edifícios ameaçados, em escombros ou monstruosamente disformes; casas vazias e abandonadas; vastas áreas mortas, eis o espaço típico dessas narrativas de Murilo. É como se a cidade dos homens, vítima de uma estranha decrepitude, regredisse à esfera da natureza, perdendo a forma, marca do espírito, para se transformar em fragmentos de matéria sem finalidade visível, em pura coisa. E as coisas, por sua vez, resis-

tem a servir ao homem, tornando-se caprichosas e perdendo seu caráter de instrumento humano, como se escondessem um fim imperscrutável em si mesmas.

A habitação humana, por assim dizer, se desfamiliariza, às vezes se agigantando monstruosamente, como no caso do edifício inacabável ("O edifício"), ou se reduzindo a mera ruína embrutecida (como em "A noiva da casa azul" e várias outras histórias). O ambiente do homem se mostra alienado, tornado outro, espaço estranho, tomado pela coisificação.

Uma feição grotesca se expande no rosto do mundo, acentuada pelos seres que aí habitam, caracterizados, em virtude da metamorfose, pela mescla entre os reinos humano, animal e vegetal. O próprio homem pode tomar, ainda, o aspecto monstruoso como em "Bárbara" ao mesmo tempo que os monstros se domesticam como em "Os dragões".[9]

O tempo, nesse espaço muriliano, também se rebela. Nem sempre progride, aliás quase nunca se encadeia numa sucessão linear. Ao contrário, por vezes também regride, se encurva, imitando o movimento circular do ciclo natural. A sucessão histórica parece estar ausente ou passar fora desses ambientes enclausurados onde vivem os personagens, que, com freqüência, parecem exilados no seu próprio mundo, emparedados na solidão. Dentro pode reinar a estagnação; as pessoas podem envelhecer precocemente, reproduzir-se em tempo mais curto ou ficar esperando por um tempo ilimitado o que não se efetivará; e a recorrência sem fim pode se impor como uma condenação.

Assim, a representação literária dos homens, do espaço e do tempo — do universo de Murilo —, quebra a verossimilhança do realismo tradicional, que encontra esteio no encadeamento causal do tempo e da História, articulando coesamente os atos e os pensamentos dos personagens. Retirada ao homem sua condição de sujeito da História (como vimos, através da consciência tolhida do narrador e do enclausuramento dos personagens), esfacelado o espaço humano em ruínas, destruída a sucessão causal do tempo e do enredo, o mundo muriliano re-

(9) Cf. Alexandre Eulálio, "Animais de estimação", *O Globo*, 23/8/65, p. 3.

gressa ao mito, ostentando nos fragmentos de sua face ruinosa e desarticulada, como um pesadelo, a imagem alegórica de uma História sobretudo sofrida.

Ora, o mito se caracteriza por ser o reino onde o desejo tudo pode, pois seus personagens costumam ser entes superiores que realizam o que pretendem. Aqui, ao contrário, os personagens nada podem e vivem a angústia da irrealização persistente, padecendo como vítimas impotentes e marginais os fantasmas da História. A existência dolorosa é o fardo corriqueiro desses "heróis" de Murilo. Parece, então, paradoxal que esse mundo se aproxime da esfera mítica. Mas é exatamente aqui que se torna evidente o modo irônico como são representados os personagens murilianos.

O único espaço que lhes resta para que a força criadora do mito possa manifestar-se é o mundo dos sonhos — o devaneio. A ironia, no entanto, nos mostra o devaneio na dependência contraditória da rotina de sofrimento, que é sua negação. Imagens de devaneio são, na verdade, fragmentos de uma plenitude impossível. Ao longo dos contos, elas são imagens recorrentes, mas apenas frisam, paralelamente à repetição de tantos atos inoperantes, a distância invencível dos sonhos que se desgarram das mãos.

Assim, por exemplo, o mar e o arco-íris são pedaços de sonho, que voltam com freqüência aos relatos. Já vimos como o mar, com sua vastidão aparentemente sem termo e seu recorrente convite à aventura, se abre à imaginação do sonhador trancado na rotina. Também o arco-íris, com suas múltiplas cores intocáveis, deslumbra e arrasta ao devaneio. Ambos, na sua elementaridade natural, deixam entrever a raiz mítica dessas imagens de sonho acordado, a que corresponde, além disso, um fundo misterioso de encantamento primitivo ou infantil, uma promessa primordial de pureza e integralidade do ser.

Uma imagem do arco-íris que pode sugerir a força de seu halo significativo é a do conto "O bloqueio". Precisamente no clímax da angústia, antes que o personagem se encerre definitivamente sob a ameaça de destruição, surge essa centelha de sonho, com a promessa de resgatá-lo de uma situação sem saída. O arco, signo bíblico da aliança entre a divindade e os homens,

como se encontra no *Gênesis,* sugere o contato entre o céu e a terra. É um elemento de comunicação e passagem, de renovação do ciclo. Daí sua expressividade, ao ser evocado no limite do bloqueio. Mas a fonte mítica está muito distante deste mundo. Íris, personificação desse arco para os gregos, rápida mensageira dos deuses, se foi quase completamente. É só um eco do mito, fragmento esquecido na palavra arco-íris. E aqui apenas tinge de leve, com seu véu de luzes coloridas, uma esperança estéril.

Contudo, um outro rosto do mito se revela de forma mais pronunciada: seu lado de inevitabilidade, de violência natural que dispõe para a morte. Os seres de Murilo vivem sob a pressão do inevitável. Por isso, embora se pareçam conosco (mesmo os monstros), nos dão a impressão de que, em seu lugar, teríamos maior liberdade de reação. Todos, na verdade, estão "bloqueados" de algum modo. Atuam como "bodes expiatórios", como vítimas de um sacrifício inexplicável, a que se submetem, sem que sua revolta se alce contra essa obrigação obscura que os condiciona. Protestam contra o mínimo, mas suportam o máximo.

Há decerto em tudo isto um elemento trágico. Este não parece depender, porém, do caráter das personagens. Nem mesmo de uma culpa ostensiva por alguma transgressão fundamental, apesar das insinuações de incesto. Este se encaixa, até onde se pode ver, na tendência geral dos seres para o enclausuramento e para a regressão à natureza, o que debilita o pacto social e faz da incomunicação quase uma regra básica desse mundo. Diferentemente do caso de Kafka, que pode ser lembrado a propósito de tanta coisa aqui, não há o peso da culpa original, que marca inapelavelmente a todos. A menos que esteja eludida ou barrada, também ela, pelo bloqueio implacável. Ao que tudo indica, a situação vivida pelos personagens é completamente arbitrária: não sendo piores nem melhores que qualquer um, padecem, no entanto, um desastre inexorável, como se estivessem condenados simplesmente por sua natureza humana. Além disso, nada do que fazem parece justificar a pena que sofrem. Mesmo uma transgressão, como a insinuada contra o tabu do incesto, é praticada literalmente com naturalidade, pois se coaduna com as regras invertidas aí dominantes. A cota trágica que

lhes cabe é, portanto, uma ironia, como a da morte, pelo simples fato de nascer. O traçado de sua existência obedece a essa ironia trágica, muito diferente do golpe abrupto da crise que, na tragédia, desaba sobre o herói e decide seu destino. Aqui ela é propriamente um sacrifício, imposto como rotina necessária e corrosiva. Um trágico manejado a conta-gotas, diluído no cotidiano, capaz de consumir os personagens em meticulosa morte lenta, que é antes um fim adiado — a morte multiplicada na esterilidade recorrente e perpétua: "uma eternidade já na própria vida".[10]

Desse modo, se fecha sobre os seres murilianos o círculo mítico, com seu horror da multiplicação infinita: estão todos condenados à vida e sujeitos a suportar, sem espanto, essa cadeia sem fim de reproduções estéreis. Aglaia, personagem do conto de mesmo nome, com seus partos repetidos e incontroláveis, personifica, alegoricamente, esse processo sem termo. No todo, a narrativa sugere pela ironia e o humor negro, a formação, às avessas, de um mito paródico e destrutivo com relação aos mitos de fertilidade: aqui a reprodução, fonte de vida, é o princípio de uma esterilidade aniquiladora. A multiplicação descontrolada afoga e paralisa a existência, assemelhando-se à morte, que, infelizmente, não vem. Princípio e fim se anulam diante dos meios grotescamente multiplicados: as últimas filhas de Aglaia, antes da fuga do marido, têm olhos de vidro, lembrando os bonecos maquinais e grotescos de E. T. A. Hoffmann. Esse aspecto maquinal, mecânico e rígido toma conta de todo o processo das multiplicações. Os filhos são produzidos em série, como objetos industriais, por uma mulher reduzida a máquina parideira. Além disso, a própria expressão paródica, obtida pela mecanização do procedimento, tornado ostensivo, contribui para o efeito de enrijecimento inumano que envolve os seres, seus atos e relações. No conjunto da narrativa, a alegoria se estampa com essa face enrijecida, paralisada e meio cadavérica, embora fale tanto de nascimentos sucessivos. Uma imagem deformada

(10) A expressão é de Murilo, numa entrevista a Jorge Schwartz. Cf. *Murilo Rubião.* Seleções e estudos de Jorge Schwartz. São Paulo, Abril Educação, 1982, p. 4.

e monstruosa, aparentemente afastada da realidade empírica e que recolhe, no entanto, como que coagulados, componentes decisivos do processo histórico. A fábula que sustenta a imagem alegórica liga o processo de multiplicação dos filhos, análogo ao processo de produção industrial, ao capital e ao casamento burguês, fundado na conservação da propriedade.

Assim, Colebra (o marido de nome também grotesco, pela sugestão animalesca) se casa com Aglaia por interesse (ao que tudo indica, sexual e financeiro). Mas, antes, é obrigado a admitir, diante do pai da moça, o regime de separação de bens: está em jogo a herança de uma tia. Propõe em troca, o controle da natalidade (ao que parece, tenta, pelo menos, preservar, sem deformação, o corpo que o atrai, já que Aglaia é o nome de uma das Graças e a noiva faz jus a ele). A dona do corpo e do dinheiro age, porém, como uma encarnação sub-reptícia de Eva e o arrasta para o desastre, após uma primeira noite de sedução, em que ele, de forma incomum, sente pudor diante da mulher nua. Com os múltiplos partos que se seguem, chegando até as filhas de olhos de vidro, o marido, esse Adão feito cobra e lebre, foge. De longe, receberá notícias da multidão sempre crescente dos filhos, juntamente com mesadas periódicas da mulher abandonada.

O leitor toma conhecimento dessa história num enredo às avessas, onde o começo é o fim, no que se espelha a glosa irônica do mito inicial de Adão e Eva. O resultado é ainda uma perda do paraíso, isto é, o afastamento real do reino do mito, a que não se pode retornar, por impedimento histórico, visível no recheio realista e caricatural da historinha do casamento e na degradação final do marido. Mas o desenvolvimento da narrativa e das multiplicações sem fim sugere um novo mito, uma espécie de paródia do mito de fertilidade, reduzido por absurdo ao seu contrário. "Aglaia" demonstra, desta forma, que o decisivo também para Murilo é o mito da impossibilidade de retorno ao mito, como disse, certa vez, a propósito de Kafka, Anatol Rosenfeld.[11]

(11) Cf. Anatol Rosenfeld, "Reflexões sobre o romance moderno". *In: Texto/Contexto,* São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 93.

O distanciamento com relação ao mito traz para o primeiro plano o peso da História na obra em estudo. Posta de lado pelo movimento recorrente aí dominante, acaba ressurgindo, como uma aparição fantasmal, na essência do fantástico.

Em "A fila", como sempre, o processo de repetições retorna, mas a alegoria, por fim, deixa ver claramente a base histórica real de tanta multiplicação inútil. O fantástico, com sua assombrosa multiplicação dos meios, é rigorosamente aqui uma alucinada máquina burocrática.

A PERVERSÃO BUROCRÁTICA

Pererico, por mais que se arme com a paciência de Jó (de quem procede a epígrafe), jamais conseguirá falar com o gerente da Companhia, objetivo que o traz do interior do país. A fila se multiplica infinitamente e as mediações crescem contra sua meta. Enquanto o tempo passa indefinidamente e as tentativas se frustram, sua vida se reduz: é humilhada, degradada, estagnada, na espera exasperante do encontro sempre adiado. Para se alimentar, depende de Galimene, uma prostituta que é o único ser digno que conhece enquanto aguarda. Com ela, se entrega às reminiscências e aos devaneios. Embora se revolte contra o porteiro Damião, evita sempre tocar no motivo de sua vinda. Toda sua existência material e ideal se condiciona, sem remédio, à imposição burocrática, como se esta fosse uma condenação inevitável. Por fim, morre o gerente, quando deveria ser atendido, segundo o porteiro. Regressando ao interior, após os últimos cuidados de Galimene, ao contemplar a paisagem idílica, voltam-lhe velhas recordações e se esvai o passado recente.

O resumo do argumento mostra que estamos de novo diante de um conto exemplar. A exemplaridade expressiva de "A fila" consiste em que o método de construção da narrativa tem como princípio estrutural exatamente a mesma regra que domina a organização burocrática, tomada como tema. Em geral, como vimos, a forma de construção é análoga ao movimento do tema, mas, neste caso, isto se torna ainda mais contundente,

porque o insólito da multiplicação coincide, na essência, com a regra rotineira da banalidade, apenas enfatizada no seu máximo grau de *perversão*. A multiplicação dos meios é fantástica e burocrática.

Digamos que a norma estrutural do conto pode ser buscada na organização da própria Companhia que aparece em seu interior. Por isso, poderia, por exemplo, ser compreendida nos termos de um estudioso da burocracia como Robert K. Merton: "A obediência às regras, originalmente concebidas como um meio, transforma-se num fim; então ocorre o processo familiar de deslocamento dos objetivos, pelo qual um valor instrumental torna-se um valor terminal".[12] Uma afirmação como essa explica os obstáculos que Pererico encontra para chegar ao gerente e é comprovada pelo comportamento do porteiro Damião. O serviço de atendimento que este executa, sendo um meio para uma determinada finalidade, se converte num fator de entrave, num fim em si mesmo. Toda a sua atuação, com a aparência de servir aos fins da Companhia, é no sentido de impedir o acesso a escalões superiores da hierarquia, demonstrando a tendência para agir como o representante do poder de toda a organização: "(. . .) o poder de Damião ultrapassava o de um mero empregado". Obediente e conformado às regras, ele reproduz em cada ato a estrutura a que pertence, como se vê no gesto com que arruma as cédulas na carteira pela ordem de valores ou quando apanha e, ainda assim, mantém a ação disciplinada. Exigindo cortejos equivalentes ao prestígio que parece acumular, ao permitir, depois de muito custo, que Pererico chegue até o secretário do gerente, na verdade está reproduzindo a si mesmo, multiplicando as mediações e emperrando o processo. Damião, ordenador da fila inacabável, torna-se, pois, um fator de bloqueio intransponível, conforme assinala Galimene com outras palavras, ao final.

O fato é que uma frase como a de Merton, tomada no seu máximo desvio, no seu sentido mais perverso, sugere a divisão infinita do caminho: para chegar ao fim, é preciso chegar ao

(12) Robert K. Merton, *Sociologia. Teoria e estrutura*, São Paulo, Mestre Jou, 1970, p. 275.

meio; para chegar ao meio, é preciso chegar ao meio do meio e assim sucessivamente. É o processo das filas inacabáveis. Quer dizer: nessa formulação das regras de comportamento das organizações administrativas que vão tomando conta de nosso mundo, parece estar contido o segundo paradoxo de Zenão, com sua ameaça do infinito: Aquiles jamais alcançará a tartaruga, embora corra dez vezes mais depressa, pois deve sempre ocupar antes o lugar deixado pelo animal. Uma tal afirmativa se torna, portanto, um dos "Avatares da tartaruga" e poderia entrar no catálogo de Borges para uma sonhada *Biografia do infinito.*[13]

Ocorre que as regras da Companhia não são apenas as do conto, mas também as do mundo de Pererico. Não sendo um burocrata, age como se fosse, pois vive exatamente o mesmo "paradoxo da obediência", expressão com que Max Weber definiu o comportamento burocrático descrito, mais tarde, por Merton. Como Damião ou o secretário, ele cala seus objetivos e acata as regras, submetendo-se a uma "obrigação de ir à fábrica", como diz Galimene. Curiosamente, recebe, da parte de Damião, incentivos para prosseguir na espera, semelhantes àqueles que estimulam a disciplina e a conformidade aos regulamentos, no caso dos funcionários. Toda a sua existência material e ideal é condicionada à Companhia. Da rotina só escapa pela recordação e pelo sonho, o que lhe resta, após a morte do gerente.

Ora, o mundo de Pererico não é e é o nosso mundo. Ao que parece, a perversão maior consiste em extrapolar as regras de uma organização fechada para todo o universo. Daí a *deformação* fantástica que, várias vezes, tende a aproximar a arte de Murilo de certas vertentes expressionistas e, com mais freqüência ainda, de Kafka. No rosto deformado e alegórico que se cria, no entanto, nos reconhecemos: de algum modo ele conta, com sua paralisia a frio, a nossa história em fragmentos. Afastando-nos da realidade histórica de nossa experiência, acaba propondo-nos uma visão mais funda do real, sob vastas ruínas

(13) V. Jorge Luis Borges, "Avatares de la tortuga". *In: Obras completas,* Buenos Aires, Emecé, 1964, vol. III, p. 149 ss. de *Otras inquisiciones.*

e o grotesco da coisificação. Aqui se revela sua pontada crítica, que a linguagem discreta não mostra à primeira vista. Mas que uma sutil deformação, presente na esquisitice de certos vocábulos e de certos torneios sintáticos, vai aos poucos impondo, com naturalidade, ao leitor, na medida em que abre passagem para a cara insólita desse mundo.[14]

A multiplicação sem fim, metamorfose última do próprio universo, é uma idéia dissolvente, com seu horror do infinito. Murilo parece exorcizar essa eternidade em vida, na experiência objetivadora de seus contos. Estes apontam para o rodopio incessante e parecem descartar toda transcendência, diferentemente do caso de Kafka, onde ela está presente, sem que se possa atingi-la. Aqui a imensa roda da fortuna remói sobre si mesma, espalhando o temor da esterilidade sem termo. A pluralidade de nomes e de seres instáveis carrega consigo, todo o tempo, a dúvida quanto à identidade do ser, questão funda de angústia e perplexidade. Na rotina estéril, apenas o sonho (nem mesmo o amor) volta com seu aceno de impossibilidades. Um mundo duro e cinzento este, que começou a ser sonhado em Minas, já lá vão tantos anos. E nem mesmo o arco-íris garante nele a esperança, com suas cores fugazes.

A burocracia, enquanto experiência de vida, terá muito a ver, desde a origem, com esse sonho. E a tradição literária, possivelmente, também. A literatura sobre o assunto é longa e tem muitos representantes ilustres. No plano internacional, para lembrar alguns, basta pensar em Gogol, em Dostoiévski e, de novo, em Kafka, com seu adiamento infinito. Qualquer comparação, neste nível, afora os traços descritivos que permitem uma caracterização mais adequada do contista, me parece descabida. Mas se deve convir que a obra muriliana, pequena, porém digna, traz, com originalidade, graves questões gerais para nosso meio e lhes dá forma artística concreta, com grande maestria. Murilo é um contista fantástico moderno e a complexidade de sua ficção resiste à análise, como espero ter sugerido neste ensaio.

(14) O primeiro a assinalar a insinuação do monstruoso na linguagem de Murilo foi Alexandre Eulálio, no artigo acima citado.

Em nosso contexto, ele parece mais um "fazendeiro do ar". Na expressão de Drummond se recolhe toda uma complexa trajetória dos que tiveram de deixar a terra para se embrenhar nos labirintos sempre crescentes da burocracia e na recorrência da rotina e do sonho. Como o amanuense Belmiro, que, vindo de tradição fazendeira, alterna a repartição com as imagens líricas e míticas de Arabela, os personagens murilianos vivem situações fantásticas, encalacrados na rotina, como o mágico desencantado. Também os devaneios reproduzem o circuito fechado da existência. Mas, de qualquer modo, sonham com o mar, o arco-íris ou o campo. É o caso de Pererico, ao retornar. O idílio com a natureza possivelmente estava no princípio e estará talvez no fim. No meio, a História se encarrega do pesadelo.

É possível falar dos contos fantásticos de Murilo sem se repetir? Parece que não. Anos atrás comecei a interpretação que hoje retorna, multiplicada em páginas e páginas, e talvez ainda não termine: ensaio recorrente.

JUAN RULFO: PEDRA E SILÊNCIO

— Aquí no hay agua. No hay más que piedras.
El llano en llamas, 7.ª ed., p. 117.

É possível fazer grande literatura com muito ou com pouco. Ao contrário de Guimarães Rosa, por exemplo, Rulfo escolheu a pobreza e a brevidade. E fez uma arte lacônica. Seu modo de ser pode lembrar, entre nossos escritores, que ele parecia admirar bastante, os artistas do agreste: a prosa descarnada de Graciliano, o verso de corte afiado de João Cabral. Desde que se junte, no entanto, na comparação, o efeito paradoxal de uma poesia de atmosfera, como a que se insinua por vezes na ficção de Cornelio Penna. É que Rulfo sempre combinou a contenção da escrita à densidade da atmosfera poética, buscando na condensação o fim oposto: a expansão do sentido, como quem se cala enigmaticamente.

Enquanto tendência geral, sua atitude, apoiada na experiência da aridez, pode lembrar ainda a antiga matriz barroca do conceptismo hispânico: uma arte da agudeza, obtida pela elipse, pelo laconismo, pela drástica poda da expressão e a extrema concentração mental. Outros traços que costumam acompanhar a postura conceptista — o impulso à abstração, a preocupação ética, a melancolia e o desencanto do mundo — estão também presentes nessa prosa tensa e concisa, de alto poder alusivo e pendor alegorizante. É provável que Rulfo endossasse

esta velha máxima de Baltasar Gracián, como ideal de estilo reticente: "escribo breve por tu mucho entender".

Nele, o recato da fala costuma dar voz ao silêncio, tornando comum o discurso sem resposta. Por isso atua como pedra no lago: expansão imaginativa em ondas mudas, sucessivas e concêntricas, em torno de um mínimo núcleo propulsor. Ou ainda, inversamente, uma vasta matéria ficcional, grande mar da memória (individual, histórica, arcaica), concentrando-se em volta de um reduzido centro, seco e concreto, da fala. Sua linguagem, então, se resguarda conforme uma ética do despojamento e se faz dura, de pedra, à maneira da paisagem física e humana que parece, de algum modo, imitar. Ao mesmo tempo, em seu recorte ascético, em sua contida violência, pode-se reconhecer a amplitude e a complexidade de um mundo: presença viva e dramática dos conflitos psicológicos e sociais, centrados sobretudo nas relações entre pai e filho, sob o peso opressivo e fantasmal do passado; história concreta do México com um fundo trágico e enigmático de poesia das origens imemoriais.

A FALA INTERIOR

Nesse mundo, na verdade são as personagens — os camponeses de Jalisco — que têm voz. Eles é que narram sua própria história, vista sempre de dentro. E narram de forma peculiar, através de uma espécie de *fala interior* que, mesmo quando se apresenta como diálogo, tende a constituir propriamente um monólogo. Voz abafada de seres encerrados em si mesmos, "pacientes" da História, num tempo subjetivo estagnado, à margem de toda dinâmica exterior, que não seja a terrível violência de fora, a iminência da catástrofe. O discurso ficcional mostra assim um persistente tom meditativo, ruminado na recordação, marcado pela angústia, indeterminado pela abolição das fronteiras entre passado e presente. O tempo também se aquieta em pedra, no espaço morto de Luvina, terra de uvas ácidas, ou em Comalá, povoada de fantasmas. São espaços fora do tempo histórico, mas marcos em ruínas da História. Neles, a realidade sensível como que se desrealiza; filtrada através de uma perspectiva interna, tem seus contornos aparentes desmanchados,

arruinados. Os objetos, tingidos pela visão subjetiva, ganham um ar irreal na atmosfera ambígua e fantasmagórica. Mas, em seu meio, sempre hostil, os homens padecem duramente em conflitos reais.

Quando surgiu para a literatura na década de 50, Rulfo já se mostrou de corpo inteiro. Havia publicado alguns contos na revista *Pan,* de Guadalajara, que fizera com seus companheiros de geração, entre os quais outro importante narrador mexicano, Juan José Arreola, famoso por suas narrativas fantásticas, cheias de ironia e espírito satírico. Mas, Rulfo escolheria um caminho bem diverso do de Arreola, cuja tendência cosmopolita é nítida. Com os dois únicos livros que publicaria em vida, exatamente nessa época, o criador de Comala se revelaria preso à sua terra de Jalisco, ao espaço regional, a que daria, no entanto, a dimensão universal da grande arte pelo aprofundamento de sugestões locais. Os contos reunidos em *El llano en llamas* (1953) e o romance *Pedro Páramo* (1955) inauguravam um universo ficcional novo e altamente complexo na literatura hispano-americana.

Mas, Rulfo trazia também raízes fundas da tradição literária mexicana, que, se não basta para explicá-lo, ajuda a compreendê-lo. De certo modo, ele é ainda um herdeiro da temática e dos problemas dos narradores da Revolução, do começo do século. Sempre evitou, porém, o vasto painel épico, a amplitude dos pintores muralistas, a que corresponde, na literatura, o realismo analítico de Mariano Azuela ou de Martín Luis Guzmán. Na verdade, deu um tratamento íntimo e tecnicamente inovador aos enormes e velhos problemas dos homens de sua terra, que viram mudar as caras do poder sem que se alterassem substancialmente seus meios de vida e sua miséria, tornando-se presas do mais profundo desalento num mundo sem esperança de vida: "Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta", conforme afirma uma personagem do conto "¡Díles que no me maten!". São homens como esse que nos falam nas histórias desse grande escritor. Suas narrativas amplificam essa voz dos camponeses que remoem, com fatalismo, a dureza de seu destino: no conjunto, uma voz íntima e, ao mesmo tempo, impessoal, de um

coro popular e sem nome na terra devastada, que é o México de Rulfo.

O SILÊNCIO ENIGMÁTICO

Para penetrar como penetrou, em profundidade e de forma nova na mesma matéria do realismo tradicional mexicano, a ponto de transfigurá-la em poderosas imagens de uma realidade mais essencial, para além de toda aparência, o escritor teve de trabalhar e aprender também duramente. O silêncio que o caracterizou nos diz algo sobre isso.

Antes dos dois livros decisivos, pouco se sabe dele. Depois, calou-se. No século de Wittgenstein, aprendemos a compreender que "o que não se pode falar deve-se calar". Aparentemente, Rulfo se defendia com uma arte de esquivas; na verdade, terá topado com o que não podia ser dito. Até nos momentos em que se exprimiu, é ainda o silêncio que tanto significa. Ele parece ter se detido a perscrutar a raiz de silêncio de onde brota a fala fantasmal de seus camponeses. É essa intimidade da alma barrada em si mesma, tamponada pela falta de perspectiva histórica, que ele parece sondar com a forma do monólogo interior que trabalhou a fundo, até as regiões do enigma onde as pulsões do desejo se enlaçam ao tempo e à palavra, contra as barreiras do mundo.

Em seu aprendizado técnico, a experiência de escritores bem posteriores à Revolução Mexicana, mas ainda anteriores à sua geração, terá sido fundamental. Sem falar nos chamados *contemporâneos* (Torres Bodet, Ortiz Montellano), há o grupo de escritores a que pertenceram Agustín Yáñez e Efrén Hernández. Com este último, Rulfo teria aprendido, como ele próprio disse, o uso da tesoura podadora que o deixou feito uma árvore nua. Mas a figura básica para a sua formação terá sido provavelmente José Revueltas, que renovou a narrativa mexicana, introduzindo o realismo crítico e fazendo uso do monólogo interior, aprendido na leitura de William Faulkner, que seria igualmente decisivo para Rulfo, como bem o demonstrou James Irby anos atrás.

Armado com a nova técnica, que ele, por sua vez, reelabora num sentido pessoal e com grande originalidade, Rulfo transforma radicalmente a herança realista recebida da tradição no sentido de uma espécie de realismo de essência, que se distancia, pela visão interna e subjetiva, dos dados objetivos da realidade empírica, para sondar um real mais fundo, sob a face de um mundo fantasmagórico e desolado, onde erram homens desgarrados de si mesmos e dos demais. Arrastado para a perspectiva íntima e solitária de seres errantes, o mundo também se descola de si mesmo e adquire esse ar espectral e ruinoso, onde todo aparente traçado referencial é menos signo do que alusão. Uma difícil junção de realismo e alegoria parece constituir o fundamento da forma narrativa de Rulfo. Em seu mundo em ruínas, conta-se uma história, que implica, certamente, acontecimentos históricos reais do passado mexicano, mas ao mesmo tempo é uma história congelada, paralisada fora do tempo, como uma paisagem natural soprada continuamente pela figura onipresente da morte. Reino da morte em vida, esse mundo de fatos e seres já idos, que se desfazem contra a terra como um monte de pedras, como Pedro Páramo, um ser de pedra até no nome, que, no fim, se desmancha literalmente no chão.

Ao desmontar a estrutura tradicional do enredo, com a dissolução do tempo empírico e a quebra do nexo causal entre os fatos narrados, a obra de Rulfo parece aprofundar-se numa busca da identidade, que parte de sugestões locais e concretas do contexto regional e histórico mexicano, mas tende às formas mais abstratas, elementares e arquetípicas de narrativa, aproximando-se do mito. É assim que, no centro de seus relatos, é encontrado o motivo recorrente, constituído pela relação entre pai e filho: situação tensa, marcada pelo ódio, girando em torno do reconhecimento do ser, mas quase sempre desembocando no parricídio, numa busca frustrada e destrutiva da origem.

Associando a narrativa de Rulfo a mitos gregos (Ulisses, Édipo), como fizeram, entre outros, Julio Ortega e Carlos Fuentes, ou ao mito do Paraíso perdido, como o fez Octavio Paz, a crítica atual tem acentuado a importância da estrutura arquetípica e do aspecto anti-realista do narrador mexicano. Assim também Rodríguez Monegal, que insiste na visão mítica do ro-

mancista: com sua narrativa de técnica experimental e cunho simbólico-mítico, Rulfo teria assinado o atestado de óbito do realismo. E, ao interpretar a obsessão da paternidade no Autor, retoma o caminho de Paz, o do *Laberinto de la soledad,* considerando-a tipicamente mexicana e vinculando-a à história da violação da mãe indígena pelo conquistador espanhol, que, ainda segundo Paz, estaria na base da fundação do México. Tal interpretação substitui o mito grego por outro mais próximo, latino-americano, porém retira a obra do contexto histórico-social concreto a que pertence, para inscrevê-la num espaço que se furta à análise racional, transformando-a num pilar da ideologia da formação nacional mexicana.

É bem provável que não possamos preencher jamais o significado último da fábula que se desenha ambiguamente nos textos de Rulfo, quanto à busca do pai. Ela sempre recomeça, a cada nova leitura, como busca de um sentido que desertou do mundo, explicando o desgarramento perene dos seres que o povoam sem encontrar a verdadeira face. Com certeza, nas muitas imagens arquetípicas que se repetem nesses textos ecoam outras fábulas, muito velhas ou de nosso tempo. Mas é no contexto preciso onde se inserem, como partes de um todo orgânico, que ganham significação. Sem dúvida, um contexto de algum modo representado nessas mesmas imagens fantasmagóricas e tristes, em que podemos divisar, ainda que obscuramente, fragmentos da história concreta do México e de seu povo sofrido. A arte de Juan Rulfo alude a uma substância humana anônima e universal, como a que se revela nos mitos, mas o faz através de fantasmas tão irreais quanto as pedras de Jalisco.

(1986)

ENCONTRO COM UM NARRADOR: JULIO CORTÁZAR (1914-1984)

> *Minha morte está longe daqui, no vasto oceano, e é difícil de encontrar. Nesse mar há uma ilha, e na ilha cresce um carvalho verde, e sob o carvalho há um cofre de ferro, e no cofre há uma cestinha, e na cestinha há uma lebre, e na lebre há um pato, e no pato há um ovo; quem encontrar o ovo e o quebrar, esse ao mesmo tempo me matará.*
>
> James G. Frazer, *O ramo de ouro,* LXVII

Ele era extremamente doce e quase nada confessional. Não gostava de falar de si mesmo, mas sabia calar-se e escutar. Falando, o silêncio sempre o rodeava um pouco. Às vezes, ficava quieto, assumindo a expressão de quem caçasse, com a atenção desatenta de tudo o mais, alguma coisa no ar, como os gatos, que ele tanto observava. E quando contava por escrito suas histórias, mais vezes o silêncio o rondava de perto, como se ele buscasse, nos momentos mais fortes, algo que não pudesse alcançar, algo que escapasse sempre no que dizia, e se sentisse obrigado a calar. Aqui era outro; não mais um cidadão argentino no exílio, tradutor da Unesco e escritor nas horas vagas. Era propriamente um narrador, um representante moderno da velha arte de contar histórias que, de repente, se perdia do fio da narração, ao se defrontar com a experiência do inefável e os limites da linguagem. Aí cedia a uma carência sem termo, sem palavras para

tapar um buraco impreenchível. E se aproximava, perigosamente para um narrador, da palavra calada dos místicos, ameaçando um salto no vazio, de que apenas poderia voltar com o comentário desajeitado de uma ausência de obra ou só o silêncio significativo, imagem negativa do movimento latente do desejo, já sem verbo, sem via de acesso diante de um alvo inatingível.

Compensava a timidez e o pudor da confissão com uma disponibilidade completa para o outro, uma inocência primeira, uma quase ingenuidade que o entregava desarmado ao que acontecia em torno. E então se espantava: fazia uma cara radiante de espanto a qualquer descoberta, e era uma cara sempre jovem: mãos enormes em gestos amáveis; um corpo enorme, quase um gigante, sustentado por um menino. De algum modo, o menino criado em *Bánfield*, um subúrbio de Buenos Aires, esteve sempre vivo nele. Um dos móveis profundos de sua obra parece nascer dessa visão infantil, da admiração infantil diante das coisas desconhecidas, da vida misteriosa que cresce ao redor, o que, em certos momentos, pode dar, por assim dizer, numa *des-colocação* — o estranhamento que está na raiz de uma busca poética.

Muitas vezes ele diria que sua obra nada mais era que uma cristalização desse estranhamento, embora tomasse os rumos mais variados: poemas, narrativas, ensaios, textos inclassificáveis. Como toda busca, a sua era movimento, aventura e risco, peregrinação no labirinto, entrega a uma pluralidade de caminhos. Pluralidade de gêneros, de linguagens, de tempos e espaços. Pluralidade que se inspirava também no modo de ser geral das narrativas, que sempre recomeçam quando parecem acabar, ligando-se umas às outras, às de outros inumeráveis narradores, para formar um vasto tecido tão universal quanto a linguagem: esse enorme tapete do imaginário, onde, um dia, ele viu, deslumbrado, desenhar-se a saga de Phileas Fogg, a dos filhos do capitão Grant, o avanço delirante de Gordon Pym rumo ao que já se pode contar. Júlio Verne e Edgar Allan Poe seriam, desde muito cedo, estímulos poderosos para sua imaginação. Mais tarde, não se limitará a citá-los a propósito do fantástico ou da teoria do conto; pela tradução e pela colagem, chegará a incorporar textos desses autores à sua obra.

COMO NO JAZZ...

Julio Cortázar queria escrever como um músico que improvisasse: como os grandes artistas do jazz, que tanto amava, refazia, com lucidez cortante, a cada *take*, a cada texto, o percurso decisivo numa espiral ilimitada, insatisfeito, sempre perseguidor. Dessa busca fizeram parte a invenção constante, o trajeto labiríntico, os impasses, os riscos de autodestruição, o silêncio, as narrativas por fim resgatadas do naufrágio. Hoje elas nos contam um pouco da sua história e delineiam a fisionomia definitiva de sua obra de narrador. Uma obra ostensivamente plural e, no entanto, de uma admirável coerência interna. Presa ao impulso central, mas aberta à irradiação do sentido: sondagem, tateio, desejo de encontro.

REVELAÇÃO, BUSCA, REBELIÃO

Por momentos, eram verdadeiros *encuentros a deshora*, como uma vez ele os chamou. Irrompia um tempo diverso, contestação radical da tirania dos relógios. Então sim, então havia, para ele, passagem: uma súbita ruptura da percepção rotineira da realidade se produzia. E com ela, a suspeita de uma ordem outra, como se o mundo se mostrasse inesperadamente fora dos eixos, *desquiciado*, como lhe agradava dizer, numa *revelação*. Uma forma de conhecimento que podia nascer da irrupção no cotidiano do diferente, do insólito, do monstruoso, do fantástico, mas num contexto de completa naturalidade. Esse modo natural de esperar o inesperado lembrava nele ainda os olhos do menino afeiçoando-se a um mundo que podia ser diferente, que tantas vezes o era, que podia ficar encantado ou desencantado, ser a favor ou contra, como num jogo. O mundo magnético do desejo, com seus paraísos e infernos encaixados na terra dos homens. Uma suspeita de paraíso no mesmo plano da calçada dos brinquedos, um céu ao alcance da pedra e dos pés. Muito atrás, nessas imagens fundas da infância, deve ter o narrador intuído matrizes de sua arte e de seu modo de ver o mundo: o poder subversivo da imaginação, capaz de despertar o sonho de céu ainda no inferno e enfrentar a dureza real da travessia terrena,

onde é preciso chutar, contra todo obstáculo, a pedra no rumo do desejo.

Seu "sentimento do fantástico" é uma espécie de sensação desse universo diferente, que aponta, como um *iceberg*, apenas por instantes. Supõe uma abertura, uma brecha, uma passagem no mundo sensível por onde se vislumbra momentaneamente uma totalidade outra, que não se deixa expressar de todo, mas se constitui em meta e desafio de uma busca. Uma busca erótica, aguçada pelo movimento do desejo, apaixonada desde o instante da revelação: encontro com o outro que se quer, com a alteridade desejável, possível transcendência.

Há nisto, decerto, uma crença, de linhagem romântica (e depois surrealista) numa totalidade esquiva, sonhada no contexto da realidade moderna, da cidade grande e do cotidiano prosaico, onde a revelação do fantástico pode funcionar como negação da ordem degradada, alienada e fragmentada, assumindo a forma de uma rebelião contra o positivo (o mundo dado) e critério paradoxal da verdade encoberta sob a aparência. Por essa via, a narrativa fantástica, que no fundo radicaliza o modo de ser da literatura enquanto ficção, dá aqui asas a uma busca erótica que se quer também metafísica, pois é, no limite, um tateio sobre a natureza da realidade.

Essa busca erótica e metafísica para se concretizar exige um ato poético radical, um ato de invenção. Inventar (de *inventare*, freqüentativo de *invenire*, achar) é encontrar na mesma medida em que se busca; é realizar concretamente, na linguagem, o encontro, é rebelar-se contra a linguagem e a realidade para alcançar o que se busca. Revelação, busca, rebelião. A poética de Cortázar caça, a todo custo, "grandes transparências" num chão dessacralizado e já distante da infância. Está muito próxima da "embriaguez" surrealista e de suas "iluminações profanas".[1]

A embriaguez cortazariana se embala com a música: os tangos de Gardel, o jazz de Louis Armstrong, de Charlie Parker, de Bessie Smith, de Clifford Brown, de Jelly Roll Morton, de Lester Young, de Duke Ellington, etc. Às vezes, é atravessada

(1) Ver Walter Benjamin, "Le Surréalisme", *Oeuvres*, I, *Mythe et violence*, trad. franc., Paris, Denoël, 1971, vol. 1, pp. 297-314.

por visões e lampejos que vêm das artes plásticas: de Max Ernst, de Paul Klee, de René Magritte, Paul Delvaux, de Remedios Varo e outros. Mas, como a dos surrealistas e românticos visionários, tem raiz funda na origem poética das semelhanças e correspondências, na faculdade capaz de dar ordem ao caos, de integrar a pluralidade heterogênea do mundo numa imagem coerente da totalidade: a analogia. Supondo uma fragmentação real, a analogia instaura elos entre escombros: tudo se corresponde em misteriosas figuras alegóricas que a existência histórica e cotidiana contradiz. O que a alegoria enlaça, um senso realista e histórico separa: em Cortázar, a analogia convive com a ironia, consciência da alteridade e da diferença. Octavio Paz, poeta e crítico de formação parecida à de nosso autor, diria que há neste a conjunção e disjunção de dois tempos: o cíclico, mítico, de base analógica; o histórico, linear e progressivo. A contradição é poderosa e complexa. E já aparece encarnada, de forma exemplar, no poeta que é marco da consciência moderna: Charles Baudelaire, um dos modelos da formação de Cortázar. Talvez se pudesse concretizá-la um pouco, lembrando a imagem do rosto feminino de uma beleza "ardente e triste", que está no diário íntimo de Baudelaire. Como observou, um dia, Michel Leiris, trata-se aqui de uma noção do belo marcada pelo antagonismo: uma beleza impossível sem a intervenção de alguma coisa acidental, a "infelicidade, ou contingência da modernidade", o senso de uma unidade que só ganha vida com a passagem à multiplicidade concreta das circunstâncias e sob o preço da degradação, ou, ao contrário, o veneno que só uma gota ideal ilumina. Enfim: uma concepção da beleza que só existe em função "do que se destrói ou do que se regenera".[2]

LÚDICO, ERÓTICO, PERVERSO

Fidelidade estrita ao desejo e consciência aguda dos limites são outro modo de se exprimir a contradição essencial à atitude

(2) Ver Michel Leiris, *Miroir de la Tauromachie,* Paris, GLM, 1938, pp. 18 e ss.

criadora de Cortázar. Por vezes, esta assume uma forma paradoxal, como se vê no tratamento que ele dispensa à linguagem, ao mesmo tempo objeto de fervor e de maus tratos, de ascetismo e de volúpia destruidora, de negação radical e de confiança em seu poder de revelação. A linguagem é foco da paixão e da ironia mais corrosiva. Aqui embriaguez e lucidez se fundem de modo inextricável. Artista dentro da tradição moderna da ruptura, para lembrar ainda Octavio Paz, um dos seus traços mais característicos é o da crítica da linguagem, uma visão sempre distanciada do discurso, uma concepção do estilo sem a mínima marca de ingenuidade. A frase longa, entremeada de incisos, com um timbre pessoal inconfundível, com um ritmo e uma maleabilidade extraordinários, não oculta na sua fluidez de enguia, na passada quase volátil ou o risco estelar que alcança, o conflito entre a espontaneidade e o artifício. Antes, tende a mostrar a postura de estilo, fazendo pensar, pelos meandros e volutas em que se mete conscientemente, nos artistas da *maniera,* com seu gosto pelas formas artificiosas, pelos jogos e labirintos intelectuais. Como na atitude tipicamente maneirista, a tendência à abstração e ao intelectualismo não se isola, em Cortázar, do movimento apaixonado, das contorsões quase corporais da sintaxe e do ritmo. A vigilância mental acompanha os avanços vertiginosos da paixão, de modo que a busca erótica passa pelo verbo e pela inteligência, no seu rumo à alteridade desejada. A ironia supervisiona e distingue o que o movimento do estilo arrasta e enlaça.

O que há de lúdico nesse modo de se mexer com as palavras fica logo evidente. Palíndromos, acrósticos, trocadilhos, paronomásias, com seus vaivéns e sonoros rodopios, parecem ainda imitação de jogos infantis. Às vezes, dão mesmo a impressão de jogos infantis deslocados. Como se associam, com freqüência, ao discurso paródico, aparecem como procedimentos enrijecidos em situações estereotipadas que nada têm a ver propriamente com a infância, como se observa nas *Historias de cronopios y de famas.* O efeito que o enrijecimento e a desarmonia produzem é cômico ou humorístico, mas traz consigo uma sanha demolidora próxima da crueldade do menino que arranca, de brincadeira, as asas de uma borboleta. E, de um salto, é o mesmo prazer perverso

que se percebe, por exemplo, na *mental cruelty* de Horacio Oliveira, em *Rayuela (O jogo da Amarelinha)*. As analogias também se cumprem nesse nível. Basta ver, no mesmo romance, a cena do menino que tenta enfiar uma minhoca num formigueiro, metáfora brutal de uma violação. Trata-se de um efeito de montagem, que, por sua vez, dá realidade concreta ao jogo da amarelinha no plano do discurso e permite os elos analógicos entre a pluralidade de elementos do livro. Esse mesmo procedimento lúdico que rege a organização geral do romance se repete na formação do *glíglico*, espécie de linguagem cifrada, feita de cacos de palavras, paródia radical da linguagem erótica na obra, onde soa realmente como um "canto paralelo" às avessas.

A matriz do estilo de Cortázar é o espanhol falado na Argentina, com o *voseo* característico, os italianismos, os aproveitamentos do lunfardo, dos vários registros da fala popular, tudo combinado a um estrato culto igualmente básico. O resultado desse amálgama lingüístico, com grande peso da linguagem oral, é uma mescla estilística de grande flexibilidade e precisão, o que demandou do escritor ouvido, muito esforço, muita leitura e vários anos de aprendizagem. Nisto, a tradição literária do Rio da Prata desempenhou, como em tantos pontos fundamentais, um papel decisivo. Já em 1949, Cortázar saudava o romance de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, publicado no ano anterior, como um marco importantíssimo na criação de um idioma próprio e inventivo na literatura argentina. Decerto, os experimentos de Jorge Luis Borges, que vinha desde "El hombre de la esquina rosada", constituíram, como toda a obra desse grande escritor, um modelo para o jovem autor de *Bestiario* ou de *Final del juego*. A presença de Adolfo Bioy Casares foi também sempre constante para Cortázar, que deve ter sido marcado pela leitura de *El sueño de los héroes*, sem falar no modo de construir o conto fantástico com que Bioy ainda fascina o contista de *Deshoras*, em 1983. Mas o discurso paródico, o humor, a invenção de autores e textos apócrifos a que se dedicaram Borges e Bioy, como nas *Crónicas de Bustos Domecq*, serão para Cortázar de uma atração irresistível. Ao buscar uma linguagem pessoal, nosso Autor não pôde deixar de fazer longo aprendizado na oficina de Roberto Arlt, gúia imprescindível na descida ao inferno da lín-

gua e dos problemas existenciais da classe média portenha. No mesmo sentido, foi obrigado a se aproximar do notável contista e romancista uruguaio Juan Carlos Onetti, mestre da ironia cortante. Assim é que Cortázar parece ter-se situado, em determinado momento, numa encruzilhada decisiva da literatura rio-platense, onde se reuniam os caminhos de Borges e de Arlt, que nele penetram fundo e, no limite do possível, se fundem. Através de ambos, se ligou à longa corrente da literatura fantástica, que vinha do século XIX e teve balizas importantes em Horacio Quiroga, Santiago Dabove, Felisberto Hernández, etc.

ECCE HOMO: *O NARRADOR*

Um belo dia, o narrador estava pronto. Trazia dos anos de experiência um manejo hábil e inventivo da língua (sem falar numa poética, como se verá), que marcaria gerações de escritores hispano-americanos principalmente durante a década de 60 e início da seguinte. Trazia, antes de mais nada, uma consciência crítica desenvolvida com relação ao seu instrumento de trabalho e à técnica de narrar, o que nos obriga a lê-lo também contra o quadro geral da modernidade. Esse leitor de Valéry, desconfiava da arbitrariedade de todo relato, que, ao enredar-se numa direção, se fecha a outras possíveis, e havia meditado bastante sobre a *ars combinatoria* dos modernos, aberta à pluralidade do texto e do sentido. Desconfiava, ainda, da representação literária que mantém a ilusão ficcional, pode ser verossímil e mentir. Desconfiava, sobretudo, da própria linguagem, compromissada tantas vezes com uma realidade indigna do nome. Era, pois, um narrador problemático, incapaz de desvincular a arte de contar histórias da lucidez crítica. Por isso, se via muitas vezes ameaçado de paralisia diante dessa arte que exige a narração numa época em que já parecia impossível narrar. Muitas de suas perplexidades e impasses acabariam por encarnar na figura paradoxal e irônica de Morelli, espécie de duplo radical do narrador, que aparece em *Rayuela*, mas representa uma dimensão profunda e permanente da consciência criadora de Cortázar. Misto de modelos diversos — de Macedonio Fernández, de Mallarmé

e, possivelmente, outros —, Morelli propõe sempre o risco, que nem sempre o próprio Cortázar correu, de se enfrentar com a destruição da literatura e de se encarar a página branca, tangido pelo impossível.

De qualquer forma, a tentação da página branca se impõe como um ponto extremo do movimento pendular que a obra cumpre, ao adequar-se à crise do narrador. É curioso verificar como o que começa feito uma brincadeira de criança, um jogo de linguagem, um modelo para armar, pode acabar se cumprindo fatalmente como um destino atroz, capaz de envolver a própria linguagem e o narrador, num movimento escorpiônico e ameaçador de destruição. Um simples palíndromo pode desembocar no inferno da divisão do ser ou na necessidade urgente de complementação, que topa com o vazio. É que sempre se pede muito à linguagem, se pede sempre passagem: descortinar o avesso das coisas, abrir para a "visão intersticial", para a presença estranha e a promessa de transcendência. Todo o tempo, este tateio sobre o real implica ruptura e ameaça. E a linguagem tantas vezes falha e não pode; falseia irremediavelmente; compactua com a falsa ordem: "*Briser le language pour toucher la vie*", a fórmula de Artaud vale como uma divisa da necessidade profunda de Cortázar. No limite, os riscos da destruição extrema, o silêncio.

Mas, diante desse extremo, o narrador permanecia hesitante. A hesitação fazia parte de seu jogo, do "grande jogo", gangorra de opostos: paixão, destruição e atração dissolvente do caos; mas, também, rigor construtivo, domínio completo da técnica, da composição, do ofício de escritor. Experimentado nos territórios ambíguos, Cortázar soube se manter um firme "detector de intervalos fulgurantes".

O MENINO DE BÁNFIELD

O menino *Bánfield* deve ter sido, pelo que se sabe, uma criança solitária, encerrada em si mesma. Mas descobriu curiosas passagens, portas mágicas para sair rumo ao outro, aos outros. Por elas, seria possível ligar, mais tarde, num contínuo espaço-

tempo, a Passagens Güemes, de Buenos Aires, à Galeria Vivienne em Paris, num conto admirável: "El otro cielo", de *Todos los fuegos el fuego.* É que o narrador parece estar recriando ou imitando jogos infantis, em que o espaço, tornado elástico, esponjoso ou líquido, permite uma espécie de osmose dos lugares, dá acesso à busca e à passagem amplificada do sentido. Por assim dizer, adota a perspectiva imaginária do menino que inventava os próprios jogos, "cerimônias", rituais que cumpria à risca, ou reinventava os brinquedos tradicionais — a amarelinha, o encantamento em estátuas, a adivinha, o labirinto —, como se perseguisse um sentido mágico já esquecido ou se ouvisse o eco de um sagrado quase imperceptível no mundo cotidiano. Ao recriar seus jogos, nos envolve em sua atmosfera mágica, subverte, aos poucos, as leis de nosso mundo e acaba instaurando, em lugar dele, um universo imaginário. Este, quando analisado, sugere a extrapolação de um microuniverso autista para o universo de todos e se mantém, no entanto, em função da coerência interna e da maleabilidade da imaginação, aquecida em alta temperatura pela tensão do estilo, que nos agarra e arrasta com as frases flexíveis e deslizantes, sem quebra alguma da impressão de naturalidade. O artifício mágico se cumpre, e o efeito geral pode ser o de alta poesia e verdade. "*Jamais réel et toujours vrai*", para dizê-lo ainda com Artaud.

Com os pés em mundos assim diversos, talvez por isso, aquele homem que cresceu demais exprimisse tantas vezes um "sentimento de não estar de todo" e se entregasse à "ubiqüidade dissolvente" dos poetas, que ele via magistralmente encarnada em John Keats, desde os anos de sua formação argentina. É que sua busca, antes de qualquer outra dimensão que possa ter — erótica, metafísica, lúdica, mágica, religiosa, ética, política —, é de fato essencialmente poética.

Cortázar começou como poeta e foi poeta até o fim. Não propriamente porque tenha escrito poemas. Escreveu uma boa porção deles: os que estão enfeixados em *Presencia* (1938) e em *Pameos y meopas* (1971), ou esparsos, em revistas ou coletâneas, juntamente com ensaios, contos e outros textos, como em *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último Round* (1969), *Territorios* (1978), ou ainda o poema dramático em prosa *Los*

Reyes (1949). Na verdade, porém, toda a sua criação nasce de uma percepção poética da realidade, que tende, por vezes, a dissolver os gêneros convencionais, alimentando sempre a mesma busca incessante. Esse modo de ser profundo formou-se ainda na Argentina, antes de 1951, quando vamos encontrá-lo instalado definitivamente em Paris. Do lado de cá, se armou o narrador, que diversas vezes poria em íntimo contato os espaços da Argentina e da Europa, como se também essa relação brotasse de alguma forma, como as imagens poéticas, de uma relação de semelhança (ainda quando paródica), da analogia, de uma urgência de possuir e ser o outro. O cosmopolitismo, que tantos equívocos e tanta condenação atraiu sobre o escritor, é ainda um aspecto da pluralidade de faces de sua obra: no fundo, uma de suas formas de reconhecimento do outro e de si mesmo, de aceitação da existência do outro, da possibilidade de conviver livremente com a diferença, um modo de viver a busca.

O SER QUE ANSEIA SER

Para Cortázar, o poeta era o ser que anseia ser: o que busca, o perseguidor. Assim havia sido Antonin Artaud; assim era Johnny Carter, o personagem central de "El perseguidor", um músico poeta, feito à imagem e semelhança do notável *jazzman* Charlie Parker. Sem reconhecer fronteiras entre a literatura (as artes) e a vida, Cortázar se aventurava, através da ponte da analogia, no reino das imagens, capazes de fundir o Eu e o Outro. O *Eu é outro*, operação de "candente falcoaria", que, nas imagens, faz do poeta um mago metafísico: pelo canto, o poeta se apropria da realidade do outro, no plano do ser. A necessidade de ser o outro caracterizaria sempre o poeta camaleão, movido por uma sede unitiva com relação ao mundo, desejoso de tudo o que não é o Eu e que, no entanto, o imanta para a posse no plano ontológico. A analogia seria, assim, a arma do poeta contra a divisão do ser, na busca da integralidade, de uma plenitude como um paraíso sobre a própria terra. Daí uma nostalgia de mundo harmônico, que tem uma dimensão mítico-religiosa difusa, na medida em que se procura religar o sujeito a uma totali-

dade perdida, e uma dimensão rebelde concreta, que nega a pluralidade real do mundo, no desejo de um paraíso no mesmo plano do homem. A transcendência rebaixada ao nível humano coloca o poeta diante da alteridade desejável, abrindo para a experiência objetiva da solidariedade social. A obra de Cortázar se desenvolverá, então, sempre nesse sentido, cada vez mais contagiada pela impureza do mundo, acercando-se cada vez mais dos outros e das tentativas de realização concreta dos sonhos. Da rebelião individual contra a ordem burguesa vigente, caminhará no rumo da revolução social, onde quer que a esperança de mudança possa surgir. Mas, ao nos dar sua visão de como entende o processo revolucionário, em 1972, na *Prosa del observatorio*, associa-o ao movimento natural das estrelas, ao deslizar periódico das enguias. Quer dizer: uma concepção da revolução, cíclica, mítica, de base analógica, coerentemente integrada à sua visão poética do mundo.

NAUFRÁGIO E PROFECIA

Uma tal concepção do poeta e do ato poético tem origens fundas na tradição literária que vinha dos subterrâneos do Romantismo, através do Simbolismo e do Surrealismo, e se casava, no período de formação de nosso autor, às leituras antropológicas de Lévy-Bruhl e Charles Blondel, como se verifica no seu ensaio "Para una poética", de 1954. Aí tende a assumir uma espécie de mística profana da palavra poética, escorada na teoria analógica da imagem e nas idéias daqueles antropólogos sobre a mentalidade pré-lógica dos primitivos. Citando sempre uma frase de Keats, onde o poeta é visto como o indivíduo que anseia estar em toda parte, identificado com os seres e as coisas que lhe atraem a admiração, Cortázar toma essa "ubiqüidade dissolvente" como a raiz da poesia, espécie de paixão pelo outro no plano do ser: uma metafísica amorosa ou simpática que aproximaria o poeta às formas do pensamento mágico. A imagem, transformada em elemento essencial da poesia, realiza essa necessidade de posse metafísica do poeta, como uma forma de participação afetiva na essência do outro, uma identidade momentânea de essên-

cia. Como para os surrealistas, a metáfora se faz a forma mágica do princípio de identidade (P. Guéguen). O caminho que chegava a esta poética tinha sido longo e recortara o chão histórico de sua formação argentina.

Levado provavelmente pelas mãos de seu mestre Arturo Marasso, Cortázar foi, desde muito cedo, um leitor voraz de Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, de todo o Simbolismo francês e, em seguida, também dos surrealistas. Como muitos outros poetas da geração de 40, na Argentina — Vicente Barbieri, Enrique Molina, Alberto Girri, Daniel Devoto, etc. —, aproximou-se também do Surrealismo, bastante em voga, na América hispânica, após as experiências de Neruda e García Lorca. A geração de 40 havia lido muito figuras importantes da geração anterior, como Marechal, Lugones e Mastronardi, mas alimentava sua dicção elevada, sua gravidade, seu tom elegíaco, sua sensação de universo mágico, através de leituras de Rilke, Valéry, Novalis, Hölderlin, Shelley e Keats. Havia uma espécie de neo-romantismo no ar, marcado pelo sentimento de naufrágio do pós-guerra e, ao mesmo tempo, por um senso de profecia, que encontrou profundas afinidades nas "iluminações profanas" dos surrealistas. Já é muito nítida, no Júlio Denis de então, o Cortázar colaborador de *Huella* e de *Canto*, revistas da geração de 40, a concepção da poesia como "un desatarse total del ser" que combina o sentimento do tempo, marcado pela destruição, a uma fervorosa busca humana, espelhada em figuras modelares como as de Baudelaire, Rimbaud e Artaud.

É a partir de figuras como essas (a que se deveria acrescentar Jarry, Crevel, Roussel), que Cortázar desenvolveu sua concepção de um modo de ser radical do poeta como rebelde. Desde o princípio se nota que o jovem escritor de formação eminentemente estetizante e de estilo elevado tende a valorizar, paradoxalmente, a existência terra-a-terra do poeta, sua maneira pessoal de ser, sua existência histórica concreta, como no caso de Baudelaire. Cortázar o vê com os pés cravados em sua humanidade, "sin treparse a los tejados en procura de un falso horizonte". Puxa, portanto, para o chão, o poeta, salientando sua rebelião, seu "lúcido rechazo de autoridades". Da mesma forma, o Surrealismo teria como móvel profundo "el deseo de apoderarse,

sur cette terre même, de un paraíso revelado". E Artaud, em 1948, lhe parece como a encarnação do Surrealismo na sua máxima autenticidade: "um surrealismo não literário anti e extraliterário", como o ser, enfim, que "numa contínua aptidão de pureza", "a salvo de toda domesticação", é capaz de ir à loucura ou até à morte sem se entregar. Com a poética, se formava também a ética dos perseguidores e do seu demiurgo — o Narrador.

O QUE PODIA TER SIDO

Num dos últimos livros de Cortázar, no conto que dá título ao volume, "Deshoras", como que por acaso ou inconscientemente, o narrador é levado a um encontro com seu passado em *Bánfield*, onde teve começo sua história. É uma narrativa de meninos na entrada da adolescência, como várias das melhores do Autor, fascinado por esse momento de descoberta e decisão em nossa vida. Trata-se da paixão secreta de um menino de doze ou treze anos pela irmã mais velha de um amigo, companheiro de jogos. O narrador, já adulto, distante, metido na rotina do trabalho e de um casamento banal, refaz o percurso amoroso, a busca, um querer que não se cumpriu no passado, e de repente, num presente de anos mais tarde, topa com a amada inesperada, num encontro casual e fora de hora, reata o fio perdido, o que podia ter sido, através da narrativa imaginária da paixão impossível, que então sim, enlaça a imagem de Sara.

Como na busca impossível da Maga, anos antes, em *Rayuela*, a narrativa é aqui e sempre o vivo movimento do desejo, sua obscura sondagem do que pode ou poderia ser (como um dia a pensou Aristóteles), a perseguição rebelde, capaz de se rebentar contra toda impossibilidade. E a impossibilidade extrema é a morte.

Quando Horacio Oliveira, narrando sua própria história, busca encontrar a Maga, se empenha num caminho que sabe de antemão sem saída: "*¿Encontraría a la Maga?*". O tempo verbal já não deixa dúvidas quanto ao fracasso dessa perseguição cujo objetivo já não mais existe: a Maga já está morta, o tempo do encontro já se foi, a narrativa é um percurso rumo à noite infer-

nal de onde é preciso resgatar uma Eurídice inalcançável. Orfeu deve enfrentar-se com a morte, com a impotência do canto condenado à esterilidade. A narrativa deve encarar sua própria destruição.

A longa meditação sobre a arte de narrar, que é um dos aspectos centrais da própria obra de Cortázar, é também uma reflexão sobre a morte, com que a busca erótica se defronta. E ainda aqui a obra busca passagem, tentando superar os limites do Eu, tentando o mergulho no Outro, dissolução na totalidade, onde as fronteiras já não fazem sentido. Dissolução erótica, que pode dar continuidade ao ser, como apontou Georges Bataille, num ensaio célebre sobre o erotismo.

Enquanto vivem as narrativas, vive o narrador. As narrativas, por assim dizer, adiam a morte daquele que as narra. Prolongam a voz que, um dia, modelou a experiência em palavras. Transferem sempre para a noite seguinte de Xerazade o seu fim. São um esconderijo para a alma externa do narrador, nas velhas histórias, onde os eventos se multiplicam e vão enredando um labirinto para lograr a morte. Assim num antigo conto popular russo, que encantava Cortázar na obra famosa de Frazer: a série interminável de fatos que se encaixam, ocultando o fim, garante a continuidade da vida do mago que os narra. Mas o logro só se dá, quando se guarda memória do que se ouviu ou leu, quando há um ouvinte ou leitor. A continuidade da narrativa depende dessa passagem para o outro. Como diria W. Benjamin, a ele cabe conservar a chama do vivido que ainda arde nas histórias do Narrador.

(1984)

LITERATURA, EXÍLIO E UTOPIA

Como encarar o horror do presente na Argentina de hoje? Como respirar, quando o ar falta e o corpo da nação, meio paralisado, pressente o cerco da morte? *Respiración artificial*, o romance que Ricardo Piglia publicou em 1980, se empenha na busca de uma resposta. Longe de ser simples, ela parece brotar em meio a conjeturas, mas depende basicamente de uma visada histórica: o presente é histórico; vai passar. No passado, se acham as raízes do que agora é; nas cartas do futuro, a mensagem cifrada da história, que é preciso ler. Pensar a partir da história é a condição da lucidez. *Doublé* de historiador, o romancista se identifica com o ser desterrado. No oco do presente, vive a nostalgia do futuro. O exílio é uma forma de utopia.

O romance de Piglia é antes de mais nada um esforço de síntese, em que se concentra a experiência do autor até o momento. Nele estão presentes o historiador, o crítico e o ficcionista que Piglia já provou ser separadamente. Agora os problemas se aglomeram, vindos de todas essas dimensões de seu modo de ser. O romance é aqui sobretudo busca intelectual, onde se encarnam e se debatem os demônios que atormentam a consciência de um escritor vigilante diante da realidade histórica e literária de seu país. É um romance epistolar, feito de citações, em que a voz narrativa se desdobra em narradores camuflados, e o sentido se forma da montagem de fragmentos, escritos em diversos registros lingüísticos, em planos temporais variados, integrando um vasto painel alegórico. Por esse lado, pode ter afini-

dades com o romance brasileiro recente: *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, ou *Em Liberdade*, de Silviano Santiago. Pode lembrar ainda *Yo, el supremo*, do paraguaio Augusto Roa Bastos. Mas o demônio fundamental de Piglia é o da busca do sentido histórico, capaz de restaurar a experiência vivida. Sua resposta é, então, oblíqua, problemática — um tecido metafórico, que nasce da reconstrução fragmentária do passado para recobrir alusivamente o presente.

Na verdade, a busca intelectual revela que o romance, no caso, se combina à anatomia, forma ficcional analítica em que se percebem os ecos originais da sátira e a constante tendência à paródia. Um gênero intelectual e extrovertido, cujos personagens não se definem pelo recorte psicológico e social, mas porque dão corpo a atitudes espirituais em confronto. Um primeiro narrador, Emílio Renzi, nos introduz na crônica de sua família, para acabar nos levando ao universo da pesquisa histórica de seu tio, Marcelo Maggi, e às conjeturas do filósofo polonês Tardewski, fracassado e cético. Maggi e Tardewski, unidos no desterro em Concordia, representam, respectivamente, o ponto de vista histórico e a dúvida filosófica com relação ao real, atitudes fundamentais para com a matéria do livro. Maggi, narrador da biografia de Enrique Ossorio, suposto amigo e traidor de Rosas, o ditador argentino, se transforma no centro do romance. Sua pesquisa se incorpora, em retalhos, ao texto que lemos, e ele próprio, suicida como Ossorio, termina por encarnar a defesa extrema da dignidade humana, tornando-se uma imagem exemplar da atitude histórica que representa. Para se chegar, ao final, até ele, sempre ausente, é preciso passar pelas conjecturas de Tardewski, que nos conduzem a um fantasioso encontro entre Hitler e Franz Kafka, num café de Praga. O leitor deve percorrer, assim, uma intriga labiríntica, através de cartas e citações, como se lesse em parte um romance policial e, em parte, um romance fantástico, enredados aparentemente a partir de fatos reais e históricos. Realidade e fantasia urdidas em trama estreita e engenhosa. Aqui se toca no ponto básico do projeto ficcional de Piglia.

Para ele, ao que parece, o narrador já não é o contador de histórias, mas um leitor de documentos, interessado na História. Num mundo como o nosso, o narrador — etimologicamente,

aquele que sabe —, perdeu seu saber: diante da míngua de experiências e aventuras, matéria-prima da narrativa oral, se vê obrigado a lidar com fatos reais. Então como narrar? Essa é a questão para Emilio Renzi. Reduzida à investigação, sua matéria se torna, por assim dizer, a história no seu ponto de fusão ficcional, o ponto ambíguo em que a fantasia se desvela pelas brechas dos fatos. Isso aproxima Piglia à narrativa conjetural de Borges. Parece, então, descender diretamente de um conto admirável como o "Tema del traidor y del héroe".

Mas é outro o foco. Estão presentes as marcas de Borges: a questão ontológica implicada nas relações entre história e ficção, as artimanhas da literatura policial e a brecha fantástica, que ameaça sorver a metafísica. Estes traços, porém, não alimentam a dúvida idealista sobre a natureza da realidade. Piglia historiciza a herança de Borges e busca o chão do realismo crítico. É também um leitor agudo de Roberto Arlt. A longa discussão travada no romance sobre a situação de Borges e de Arlt na literatura argentina mostra a incorporação criticamente lúcida dessas linhas de força da literatura rio-platense. Da fusão, nasce outro. Da perspectiva histórica, um novo escritor.

Pode-se ver então que a novidade de Piglia no quadro atual da literatura argentina envolve um paradoxo; nasce de raízes profundas e antigas da tradição histórica e literária do país, repensadas criticamente. Por um lado, se revela assim o alto grau de autonomia do sistema literário argentino, onde a complexidade de um escritor se torna amplamente compreensível a partir de seus predecessores, e sua novidade, um salto adiante com relação aos problemas anteriormente formulados. Por outro, compreende-se o chão concreto que, no romance, dá lugar à crítica do europeísmo na cultura argentina. A este sempre se prendeu o sentimento de desterro do argentino, que agora a perspectiva histórica de Piglia transforma em raiz da utopia.

(1983)

DA FAMA E DA INFÂMIA (BORGES NO CONTEXTO LITERÁRIO LATINO-AMERICANO)

À memória de Ángel Rama

(...) *nuestro patrimonio es el universo.*

J. L. Borges, "El escritor argentino y la tradición"

Atualmente, não ficam bem na face universal de Borges traços de cor local. Já houve tempos em que a paixão gauchesca e o arrabalde portenho deixaram suas marcas. Mas, mesmo quando presentes, o escritor parece fazer de tudo para apagá-las. Se, ao longo dos anos, foi inventando para si, como observou Ricardo Piglia recentemente, um mito de origem que o liga aos heróis da nacionalidade, o resultado acaba por vinculá-lo a uma "República meramente Argentina" ou leva-o a perder-se em mil faces que são nenhuma.[1] Tudo nele tende a nos dar hoje uma impressão de universalidade absoluta, desprendida das circunstâncias históricas, da experiência cotidiana, das amarras e impurezas do mundo. Como se o outro de "Borges y yo", aquele que escreve e leva a fama, se fosse desgarrando definitivamente dos laços da realidade, do ser de carne e osso, do homem que amou um dia

(1) Ricardo, Piglia. "A heráldica de Borges". *Folha de S. Paulo,* Folhetim, n.º 395, 19/8/1984, pp. 6-7.

o *rasgueo de la guitarra* e a mitologia suburbana, daquele que também e "infelizmente" é Borges.[2]

Para essa impressão de universalidade desvencilhada do real, terá contribuído, decerto, o renome mundial do escritor. A fama multiplicou-lhe a imagem, tornando-a cada vez mais abstrata. Por outro lado, a ênfase da crítica em seu cosmopolitismo e na já ampla influência que tem exercido em literaturas estrangeiras só pode ter acentuado o mesmo efeito. E outros aspectos da personalidade literária e características internas da obra ainda terão pesado nesse sentido: a atitude de desprezo com que o autor, em alguns momentos, trata "nossa era baixamente romântica"; a variedade desconcertante de seus assuntos, por vezes raros ou insólitos; o jogo que sempre praticou com os temas da filosofia idealista; o caráter conjetural de seu discurso, minado pela dúvida; a forma de comentário (filológico, erudito, intelectual) de seus textos, que se tecem pelo avesso, com fios labirínticos, extraídos pela leitura de uma multidão de outros textos, projetando sempre uma face vertiginosa de ausência ou de vazio de obra; o método alegórico, que, ao apontar para outro significado, tende a desrealizar as coisas concretas, em proveito da generalidade abstrata do conceito.

Por fim, a própria imagem atual, tão espiritualizada, do velho escritor cego, tateante e perplexo em meio a dúvidas metafísicas. Alguns motivos recorrentes da obra — o tempo, o infinito, a eternidade — ajudam a compor agora a aura do velho narrador, viajante e sábio que, em auditórios do mundo inteiro, conta suas histórias, feito um conselheiro de outras eras, um oráculo, armado de ceticismo e ironia, sempre pronto para respostas lapidares, tantas vezes sibilinas, a toda sorte de questões. Tendo retornado à oralidade primeira da literatura, ele fala aos jovens de hoje com a mesma lucidez cortante e incansável, mas envolto na magia de um vidente primitivo — o olhar inútil, cravado no vazio, inquirindo um horizonte sem fim. Borges se esfuma diante de nossos olhos, enquanto cresce, universalmente, a repercussão de seu nome.

(2) "Borges y yo". *In: El hacedor,* Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 50-51.

Contudo, impressões nem sempre correspondem à realidade. Com alguma perfídia, se poderia argumentar, lembrando o próprio autor: "El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico".[3] Os vínculos reais da obra e da personalidade literária (sem falar do homem) existem e são decisivos para quem queira compreender a possibilidade mesma da dimensão universal do escritor. Pensá-lo nos quadros da história concreta, reatar os elos que o prendem ao contexto literário onde apareceu, entender sua especificidade e como ele lida com a matéria particular a que deu forma universal, tudo isto é tarefa crítica vasta, complexa e fundamental.

Sem pretender tanto, pode-se ensaiar. Ler Borges a contrapelo, duelar com sua imagem universal e desgarrada é aceitar um desafio ao ensaio. É, de certo modo, fazê-lo voltar às raízes, em que se pode defrontar com um outro duelo e um desafio primeiro: o do escritor que se formou um dia, procurando resgatar ao tempo e a um subúrbio de Buenos Aires os ecos distantes das armas dos golpes dos *cuchilleros*, que lhe chegaram numa biblioteca de "ilimitados livros ingleses". A épica de Borges, nostálgica de ação em seu encerro de estantes e livros, conta histórias de armas e letras. À primeira vista, ele injeta vida nova nesse velho tópico da tradição literária ocidental, transformando-o numa espécie de matriz temática de sua arte. Este que seria, de novo, um modo de se esfumar na generalidade de uma tradição ilimitada, na verdade não o é: Borges particulariza o tópico, pelo uso que faz dele. Em primeiro lugar, as letras são, para o escritor, uma forma do espaço: a biblioteca, por onde ele tem acesso ao mundo de fora e às façanhas que deixaram fama — o fato épico que, desde o início, sempre alimentou sua imaginação. Antes de se converter numa imagem alegórica do universo, a biblioteca é um espaço real e concreto, ligado à memória da infância, ninho das primeiras narrativas lidas e ouvidas, local onde se decifram os livros e os ruídos do mundo, lugar privilegiado e mágico, onde revivem o pirata cego de Stevenson e os ecos de "Palermo del

(3) "La poesía gauchesca". *In: Discusión*, 3.ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 13.

cuchillo y de la guitarra".[4] A biblioteca é um espaço de mediação: nela, a experiência do mundo passa antes pela experiência dos livros. Ali a imaginação se fecunda, e o mundo vira ficção: narrativas, contos, que às vezes são também poemas, ensaios, nunca se deixando de contar, de algum modo, histórias.

O espaço em que se forma o escritor é, pois, o espaço da leitura, do leitor. Se há "bons leitores" que "são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores", Borges sempre foi um deles.[5] Rigorosamente, a sua é uma *poética da leitura:* seu modo de conceber e realizar a obra pressupõe sempre um modo de ler.[6] Esse modo de ler é também um modo de ler a tradição literária, inclusive aquela a que pertence, como se verá. A pertinácia com que costuma atacar toda idéia de tradição literária, relativizando-a até o absurdo ou transformando-a numa cadeia ilimitada de fatos, de modo que qualquer determinação de um autor por esse lado se torne inócua, é antes uma insistência no caráter de *artifício* de toda obra literária. Parece nos dizer, todo o tempo, que a obra nunca deriva da experiência direta da realidade, mas da convenção aprendida de outros textos. Assim, por exemplo, a poesia gauchesca, que Lugones e o historiador Ricardo Rojas insistiram em derivar da tradição popular do *payador* (do poeta *gaucho* dos pampas), tomando-a como modelo da tradição argentina a ser seguida pelos contemporâneos, na verdade seria um artifício culto de poetas urbanos, que aprenderam antes a rimar em decassílabos, importados da

(4) Evaristo Carriego. *Prólogo,* 3.ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1965, p. 9.

(5) "Prólogo a la primera edición". *In: Historia universal de la infamia,* 4.ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 7.

(6) Sobre outros aspectos da questão da poética da leitura em Borges, ver o texto pioneiro de Maurice Blanchot, "L'infini littéraire: L'Aleph". *In: Le livre à venir,* 1.ª ed., 1959, Paris, Gallimard, 1971, pp. 139-143; o ensaio de Gérard Genette, "L'utopie littéraire". *In: Figures I.* Paris, Seuil, 1966, pp. 123-132; o comentário importante de Emir Rodríguez Monegal. *Borges, hacia una interpretación.* Madrid, Guadarrama, 1976.

Itália.[7] Por isso mesmo, essa poesia cultiva traços de cor local, enquanto a "espontaneidade" dos poetas populares, isenta de localismos procurados a todo custo, se alimenta dos grandes temas da literatura universal. Mas a tentativa de esvaziamento da tradição, sobretudo em seu aspecto nacional, não consegue liquidar o caráter histórico de qualquer convenção adotada, o que envolve sempre o problema da inserção do escritor num contexto histórico-literário determinado e o aproveitamento que possa ter feito ou não da matéria nacional ou local.

No caso específico de Borges, pelas razões assinaladas, desde logo nos defrontamos com uma espécie de enigma, posto pela existência mesma de um escritor desse porte, aparentemente tão discrepante de tudo que se possa considerar como tradição argentina, ou até hispano-americana. A própria fama de um escritor assim, tão singular e único, mas, ao mesmo tempo, capaz de dizer tanto a todos, nos leva a enfrentar a questão de como surge e de como se relaciona com o contexto histórico-literário onde apareceu.

Há, possivelmente, diversos modos de se abordar essa questão. O que nos interessa passa pelo modo de ser específico do Autor, que, por sua vez, envolve um modo específico de conceber e realizar a obra: um modo de ler (os textos, o mundo, a tradição). Aqui talvez resida sua forma de invenção, em que se reconhece sua universalidade. Para chegar ao núcleo da questão, convém começarmos por um paralelo próximo, no âmbito latino-americano.

UM PROBLEMA HISTÓRICO

Uma questão semelhante, igualmente árdua, foi também colocada, no Brasil, a propósito de Machado de Assis. Desde o princípio, ainda no século passado, os livros de Machado despertaram, entre nós, um sentimento parecido: como é que de

(7) Ver "El escritor argentino y la tradición". *In: Discusión,* ed. cit., p. 151 e seguintes. Ver também, no mesmo sentido, "La poesía gauchesca", já citada.

repente aparece uma obra de tal natureza, uma personalidade literária tão ímpar? A universalidade do escritor nunca deixou dúvidas mas foi grande o desconcerto da crítica do tempo, ao tentar explicá-la, às vezes beirando a incompreensão, como no caso gritante de Sílvio Romero. A tendência mais comum foi a de explicá-lo pelas influências estrangeiras, pois, de fato, as leituras do autor eram muitas e profundas e, por certo, encontravam eco em muitos aspectos de sua obra. Mas isto nunca pareceu suficiente, sobretudo no caso de um escritor que se mostrava agudamente consciente do "instinto de nacionalidade" e numa época em que a questão da autonomia da literatura nacional estava no centro das preocupações da crítica e da história literária. De alguma forma, portanto, ficava pairando no ar o enigma de Machado de Assis.

Neste século, na segunda metade da década de 50, Antonio Candido, num capítulo fundamental da história da ficção no Brasil, no seu livro célebre, *Formação da literatura brasileira*, formulou uma hipótese de interpretação para esse enigma. A questão que chegava até o crítico era ainda a mesma: como explicar que, num meio literário incipiente, como o brasileiro do século XIX, num ambiente social ralo, numa sociedade pouco diferenciada, pudesse surgir uma obra de tal complexidade, um escritor tão grande e tão singular? Sua resposta ao problema se integra, porém, numa perspectiva histórica: busca situar e compreender o processo de adaptação da forma importada do romance entre nós, como "instrumento de descoberta e interpretação" da realidade brasileira, tornando evidente a "dupla fidelidade" de nossos romancistas, "atentos por um lado à realidade local, por outro à moda francesa e portuguesa". Machado surge, então, nesse quadro, como um elo decisivo na "constituição da verdadeira continuidade literária entre nós", uma vez que "se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores". Como escritor altamente consciente que era, soube compreender "o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar". E,

assim, "aplicou seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores".[8]

Com isto, assinala ainda o crítico e historiador, se entende uma das razões da grandeza de Machado e de sua independência com relação aos modelos europeus; ao mesmo tempo, se esclarece sua aparente singularidade e a dificuldade de muitos críticos em classificá-lo. Antonio Candido reconhece que não se pode derivar o gênio de Machado de Assis desse fato, assim como não se pode negar o peso das leituras estrangeiras — de Swift, Pascal, Schopenhauer, Sterne, da Bíblia e outras mais — na visão machadiana do homem. Insiste, contudo, no ponto principal: somente a integração de Machado "na continuidade da ficção romântica esclarece a natureza de seu romance".

A importância da interpretação de Antonio Candido decorre da natureza de sua perspectiva: inclusiva, ela é capaz de dar conta tanto dos fatores internos quanto dos externos que formam a literatura; orgânica, articula, coesa e coerentemente, esses fatores num sistema; dialética, capta o movimento vivo pelo qual se integram os elementos de dentro e de fora, locais e universais, no processo de constituição desse sistema histórico-literário. Em conseqüência, embora o crítico não se detenha na análise concreta dessa integração no Machado romântico, sua compreensão do enigma de Machado de Assis se traduz numa lição: a "de como se faz literatura universal pelo aprofundamento das sugestões locais".[9] A solução do enigma tem, assim, um resultado paradoxal, pois Machado teria incorporado e superado a tradição, mergulhando nela. Mas esse é o próprio movimento dialético de integração dos elementos locais e universais, pelo qual se processam as relações do escritor com a tradição literária, numa literatura dependente de formas importadas e vinculada a uma realidade nova, diferente das matrizes culturais e capaz de se impor à consciência do escritor, como matéria digna de tratamento estético.

(8) Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira,* São Paulo, Martins, 1959, v. 2, cap. III, pp. 117-118.

(9) *Idem, ibidem,* p. 118.

No caso de Borges, um paralelo talvez possa ser traçado, dada a semelhança da situação em que surgiu esse grande escritor, com relação à de Machado de Assis. Descontadas as diferenças óbvias de época, contexto e sistema histórico-literário, haverá outras ainda, fundamentais, no próprio processo de integração do local e do universal, conforme se tentará analisar mais tarde. Saltam aos olhos, no entanto, aspectos comuns, que demonstram a importância crítica de um exame das relações de Borges com seu contexto próprio e a tradição argentina, para se compreender seu verdadeiro modo de ser, fundamento de sua projeção universal.

Com efeito, quando Borges começou a publicar os primeiros poemas, na década de 20, também despertou a reação de que se tratava de um escritor absolutamente singular e excepcional no contexto das letras argentinas. E mesmo muito mais do que isso: no contexto das letras hispano-americanas. Como lembra um dos estudiosos de sua poesia, desde o princípio, sua obra seria objeto das mais apaixonadas controvérsias e sua "capacidad para chocar y a la vez seducir le acompañará siempre hasta nuestros días".[10]

Durante a década de 20, Borges publicou três livros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929). No mesmo período, começa a publicar também artigos e ensaios, participando ativamente de uma série de revistas de vanguarda. Eram os anos da "paixão ultraísta", que ele havia trazido da Espanha. É que, tendo nascido na Argentina em 1899, foi ainda muito jovem para a Europa, em 1914, lá vivendo por vários anos, sobretudo na Suíça, onde a família ficou retida com o irromper da Primeira Guerra. Mas, em 1918, já se acha na Espanha, onde colabora nos começos do Ultraísmo, juntamente com Rafael Cansinos-Asséns. Ali, conforme diz, "polemicé, publiqué traducciones de los nuevos poetas alemanes, metaforicé con fervor".[11] Em 1921, retorna

(10) Guillermo Sucre. *Borges, el poeta,* Caracas, Monte Ávila, 1968, p. 13.

(11) *Apud* César Fernández Moreno, *Esquema de Borges,* Buenos Aires, Editorial Perrot, 1957, p. 9.

à Argentina e dá início à obra. Os primeiros ensaios se enfeixam em *Inquisiciones* (1925). Só mais tarde surge o contista, já na década seguinte, e surge, por assim dizer, tímida e obliquamente, de dentro do ensaio, como se observa nesse livro em que ele transita para a ficção, que é a *Historia universal de la infamia* (1935). O fato é que, no princípio da década de 30, Borges já mostra a envergadura de grande escritor num meio ainda incipiente, se se pensa em termos de grande literatura, em padrões universais.

É evidente que havia obras decisivas na literatura argentina anterior. Basta lembrar *El matadero,* de Esteban Echeverría; o *Facundo,* de Domingo Faustino Sarmiento; o *Martín Fierro,* de José Hernández; o *Lunario sentimental,* de Leopoldo Lugones; já em 1926, o *Don Segundo Sombra,* de Ricardo Güiraldes e tantos outros textos importantes. Mas, como no caso de Machado de Assis, no Brasil, Borges parecia diferente de tudo, à primeira vista só se deixando explicar por influências estrangeiras. Aliás, ele próprio foi sempre o primeiro a afirmar que tudo quanto escreveu já se encontra em Poe, Hawthorne, Wells, De Quincey, Stevenson, Chesterton, em muitos outros escritores de língua inglesa, que tanto admira. Isto, sem falar nos filósofos — Heráclito, Spinoza, Berkeley, Browne, Schopenhauer, etc. —, ou na Bíblia, ou em Dante, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Kafka, numa lista ilimitada, que pode raiar pelo disparate, não sem antes arrancar os cabelos dos caçadores de fontes. E já na década de 30 havia referências suficientes para o desconcerto geral. Diante daquela espécie de bólido, caído de um céu universal, a crítica argentina, perplexa, ficou dividida entre a consagração e o anátema.

Na década de 50 (mais ou menos na época em que Antonio Candido formulou a interpretação do enigma de Machado), um poeta e crítico argentino, César Fernández Moreno, escreveu um pequeno livro, *Esquema de Borges,* onde tentava o reconhecimento crítico do escritor. Para ele, a presença de Borges era a de um "aerolito perpetuo" na literatura argentina, "un fenómeno prematuro de nuestra cultura", o que explicaria as reações negativas e polêmicas à obra borgiana (como a de Adolfo Prieto,

que ele procurava relativizar).[12] É verdade que o crítico reconhece também a presença (por certo, ostensiva) de temas argentinos nos ensaios de Borges — a poesia gauchesca, o idioma nacional, a poesia dos contemporâneos —; nota ainda a recorrência de "humildes ámbitos de la patria", nos contos; chega a assinalar uma "dualidad entre arrabal y mundo que es una feliz circunstancia de nuestra literatura". No entanto, a constante ambivalência de suas expressões ("dualidad"; "análoga intensidad de lo europeo y lo criollo"; "un raro fenómeno nacional y no") não esconde sua perplexidade, incapaz de dar conta de como os elementos opostos se integram coerentemente na obra. E seu livro acaba por nos deixar com a imagem da singularidade do escritor no meio local, como se percebe numa das citações finais de um observador de fora, Pedro Henríquez Ureña, que viu na obra de Borges um "permanente y enérgico excitante" dentro das letras argentinas.

O poder de estímulo e desafio da obra de Borges permanece intacto até o presente. Mas grande parte do esforço crítico que se deve fazer agora é para compreendê-la *também* em função do contexto argentino. Não se trata de elencar temas nacionais ou de pinçar expressões *criollas* em suas páginas, mas de buscar compreender o processo de integração dialética pelo qual ele resgatou, reordenou, fundiu e transfigurou dados e estilemas locais em padrões universais de cultura. E isto supõe uma penetração analítica na tessitura mesma de seus textos e no seu método de construção da obra. Assim procedendo, provavelmente se terá uma visão crítica renovada daquilo que, aos olhos do próprio autor, parece algo supérfluo ou mesmo inexistente: sua relação com a tradição argentina.

Anos atrás, para se ver livre do que lhe parecia um falso problema, Borges formulou uma série de proposições céticas sobre o assunto, em *El escritor argentino y la tradición*. Como já se apontou antes, refutava ali a proposta dos que viam a raiz dessa tradição na poesia gauchesca. Criticava também a busca a qualquer preço de traços diferenciais argentinos e de cor local, lamentando-se, aliás, por tê-lo feito insistentemente em certas

(12) *Op. cit.*, p. 38 e seguintes.

obras iniciais. Rechaçava ainda os que tentavam encerrar o escritor argentino na camisa-de-força da tradição da literatura espanhola, assim como se recusava a aceitar a atitude isolacionista dos que reduziam a questão à ruptura entre a Argentina e a tradição européia, pretendendo recomeçar *da capo*. Colocando-se, por fim, diante da falsa questão — ser argentino ou é uma fatalidade ou, então, mera máscara —, reconhece que a tradição argentina é toda a tradição ocidental. E mais: que "nuestro patrimonio es el universo".

Ironicamente, Borges negava existência ao problema da tradição argentina, respondendo ao meio literário argentino, isto é, ao seu meio, o único onde o problema se colocava como uma reivindicação. Quer dizer: o escritor, por mais cético que fosse, não permanecia alheio à questão, mas se confrontava com ela, como homem de seu tempo e lugar, a fim de superá-la. E o procedimento pelo qual desmontava a argumentação contrária mostrava, claramente, que ele ia da singularidade afirmada e negada rumo à máxima generalização. De algum modo, o escritor se vinculava ao contexto, para, pela negação localizada, transcendê-lo. Seu método de superação parecia implicar a passagem da singularidade ao geral, por via da negação irônica.

Assim, Borges estava *lendo* as propostas do meio literário argentino num sentido diverso, inesperado ali. Ao reivindicar, ironicamente, o universo contra a afirmação nacionalista do traço diferencial, reordenava a direção para o entendimento do problema, como se estivesse reagrupando dados singulares e fragmentários do contexto em constelações novas de sentido. Ele praticava, deste modo, uma leitura *inventiva* da questão. E é nesse sentido que ele lê, efetivamente, a tradição local, renovando-a e superando-a.

Para se compreender como o autor procede na integração dos elementos singulares e localistas da tradição argentina que encontrou e leu, a seu modo, de forma a conseguir uma visão universalizante, convém examinar de perto uma de suas narrativas. Trata-se de ver como se processa num caso específico, mas exemplar, a dialética entre o local e o universal. Para tanto, basta escolher uma de suas obras-primas, a "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", que faz parte de um livro muito famoso, *El*

Aleph, de 1949. Na tradução brasileira, de Flávio José Cardoso, se lê:[13]

BIOGRAFIA DE TADEU ISIDORO CRUZ (1829-1874)

I'm looking for the face I had
Before the world was made.
Yeats — *The Winding Stair*

No dia 6 de fevereiro de 1829, os guerrilheiros que, fustigados por Lavalle, marchavam do Sul para incorporar-se às divisões de López, pararam numa estância cujo nome ignoravam, a três ou quatro léguas do Pergamino. Ao amanhecer, um dos homens teve um pesadelo tenaz: na penumbra do galpão, o confuso grito despertou a mulher que com ele dormia. Ninguém sabe o que sonhou, pois no outro dia, às quatro horas, os guerrilheiros foram desbaratados pela cavalaria de Suárez e a perseguição durou nove léguas, até os palhegais mais sombrios, e o homem pereceu numa vala, com o crânio partido por um sabre das guerras do Peru e do Brasil. A mulher chamava-se Isidora Cruz; o filho que teve recebeu o nome de Tadeu Isidoro.

Meu propósito não é repetir a história. Dos dias e noites que a compõem, só me interessa uma noite: do resto não contarei senão o indispensável para que essa noite seja entendida. A aventura consta num livro insigne, quer dizer, num livro cuja matéria pode ser tudo para todos (I *Coríntios* 9: 22), pois é capaz de repetições, versões e perversões quase inesgotáveis. Os que têm comentado, e são muitos, a história de Tadeu Isidoro, destacam a influência da planície na sua formação, mas gaúchos idênticos a ele nasceram e morreram nas selváticas margens do Paraná e nas coxilhas orientais. Viveu, isto sim, num mundo de barbárie monótona. Quando, em 1874, morreu de uma varíola negra, não tinha visto nunca uma montanha nem um bico de gás nem um moinho. Tampouco uma cidade. Em 1849, foi a Buenos Aires com uma tropa do esta-

(13) Reproduzo o texto da tradução brasileira, eliminando enganos tipográficos evidentes. Jorge Luis Borges, *O Aleph*, trad. de Flávio José Cardoso, 4.ª ed., Porto Alegre, 1982, pp. 41-44.

belecimento de Francisco Xavier Acevedo; os tropeiros entraram na cidade para gastar seu dinheiro; Cruz, receoso, não saiu de uma hospedaria próxima dos currais. Passou ali muitos dias, taciturno, dormindo na terra, mateando, levantando-se ao raiar do sol e recolhendo-se à hora da ave-maria. Compreendeu (além das palavras e até do entendimento) que a cidade nada tinha a ver com ele. Um dos peões, bêbedo, zombou dele. Cruz não lhe replicou, mas nas noites da volta, junto à fogueira, o outro amiudava as zombarias, e então Cruz (que antes não demonstrara rancor, nem sequer desgosto) o estendeu com uma punhalada. Fugitivo, teve de refugiar-se num faxinal; noites depois, o grito de uma anhuma avisou que a polícia o havia cercado. Experimentou a faca num arbusto; para que não lhe estorvassem os movimentos, tirou as esporas. Preferiu lutar a entregar-se. Foi ferido no antebraço, no ombro, na mão esquerda; feriu gravemente os mais bravos da quadrilha; quando o sangue lhe correu entre os dedos, brigou com mais coragem que nunca; ao amanhecer, tonto pela perda de sangue, desarmaram-no. O exército desempenhava então uma função penal; Cruz foi mandado para um fortim da fronteira Norte. Como soldado raso, participou das guerras civis; às vezes combateu por sua província natal, às vezes contra. Em 23 de janeiro de 1856, nas Lagunas de Cardoso, foi um dos trinta cristãos que, a mando do sargento-mor Eusébio Laprida, lutaram contra duzentos índios. Nessa ação, recebeu um ferimento de lança.

Em sua obscura e valorosa história são muitos os hiatos. Por volta de 1868, sabemos que estava de novo no Pergamino: casado ou amasiado, pai de um filho, dono de um pedaço de campo. Em 1869, foi nomeado sargento da polícia rural. Corrigira o passado; naquele tempo, deve ter-se considerado feliz, embora no fundo não o fosse. (Esperava-o, secreta no futuro, uma lúcida noite fundamental: a noite em que por fim viu sua própria face, a noite em que por fim escutou seu nome. Bem entendida, essa noite esgota sua história; ou melhor, um instante dessa noite, um ato dessa noite, porque os atos são nosso símbolo.) Qualquer destino, por longo e complicado que seja, consta na realidade *de um só momento:* o momento em que o homem sabe para sempre quem é. Conta-se que Alexandre da Macedônia viu refletido seu futuro de ferro na fabulosa história de Aquiles; Carlos XII da Suécia, na de Alexandre. A Tadeu Isidoro Cruz, que não sabia ler, esse conhecimento

não foi revelado por um livro; viu-se a si mesmo num entreverso e num homem. Os fatos aconteceram assim:

Nos últimos dias do mês de junho de 1870, recebeu ordem de prender um malfeitor que devia duas mortes à justiça. Era um desertor das forças que o cel. Benito Machado comandava na fronteira Sul. Numa bebedeira, assassinara um homem moreno num bordel; noutra, um vizinho do partido de Rojas; o informe acrescentava que procedia da Laguna Colorada. Nesse lugar, há quarenta anos, haviam-se reunido os guerrilheiros para a desventura que entregou suas carnes aos pássaros e aos cães; dali saiu Manuel Mesa, depois executado na praça de Victoria, com os tambores soando para que não se ouvisse sua ira; dali saiu o desconhecido que gerou Cruz e que pereceu numa vala, com o crânio partido por um sabre das batalhas do Peru e do Brasil. Cruz esquecera esse nome; com leve mas inexplicável inquietude, reconheceu-o... O criminoso, acossado pelos soldados, armou a cavalo um extenso labirinto de idas e vindas; estes, entretanto, o encurralaram na noite de 12 de julho. Refugiara-se num palhegal. A treva era quase indecifrável; Cruz e os seus, cautelosos e a pé, avançaram em direção das matas em cuja trêmula fundura espreitava ou dormia o homem secreto. Gritou uma anhuma; Tadeu Isidoro Cruz teve a impressão de já ter vivido esse momento. O criminoso saiu do abrigo para combatê-los. Cruz o entreviu, terrível; a cabeleira crescida e a barba cinzenta pareciam comer-lhe a face. Um motivo evidente me impede de narrar a luta. Basta-me recordar que o desertor feriu ou matou vários dos homens de Cruz. Este, enquanto combatia na escuridão (enquanto seu corpo combatia na escuridão), começou a compreender. Compreendeu que um destino não é melhor que outro, mas que todo homem deve acatar o que traz consigo. Compreendeu que as divisas e o uniforme já o estorvavam. Compreendeu seu íntimo destino de lobo, não de cachorro gregário; compreendeu que o outro era ele. Amanhecia na imensa planície. Cruz atirou por terra o quepe, gritou que não ia consentir no delito de que se matasse um valente e pôs-se a lutar contra os soldados, junto com o desertor Martín Fierro.[14]

(14) Lido nesta tradução, o conto parece manter, até certo ponto, a eficácia do original: fluência dentro da mais estrita brevidade; sóbria concisão e elegância; peculiaridades da linguagem, em que, aqui e ali, alguns termos evocam a paisagem regional, onde se desenrolam os fatos

COMENTÁRIO ESPECULAR

Feita a leitura do conto, o leitor poderá sentir-se envolvido numa curiosa situação, ao tentar refletir e dizer algo sobre o que leu. Em primeiro lugar, poderá notar a desproporção entre a promessa de biografia, contida no título, e a brevíssima narrativa que se segue, como se a vida inteira de um homem, de mais de 40 anos, se deixasse resumir em apenas um momento (no caso, numa só noite). Após o longo primeiro parágrafo, onde o acúmulo de fatos dá a impressão de que se penetra num vasto quadro histórico, este sim, compatível com a indicação inicial de biografia, é o próprio narrador quem nos adverte sobre essa vida em resumo. Situando-se entre os muitos que comentaram a história de Isidoro Cruz, ele se desvia de explicações anteriores, para se concentrar apenas no indispensável à compreensão de um momento que julga fundamental na vida do biografado. Curiosamente, como que por um jogo de espelho, agora é

---

narrados. Não se chega a desfigurar a maestria estilística de Borges. Ocorrem, porém, diversas falhas; algumas valem comentário, pelo que revelam do modo de ser do texto. As deficiências da tradução dizem respeito, sobretudo, à dificuldade de se conseguir, em português, correspondência para a mescla da linguagem, em que elementos localistas se combinam com a prosa culta; mas representam também incompreensão de certas sutilezas da construção artística da narrativa. Perde-se, principalmente, na precisão, na atmosfera, na cor local e na ambigüidade procurada de alguns termos. Logo de início, o termo "guerrilheiros" não traduz exatamente a palavra *montoneros* do original, em virtude da associação imediata deste vocábulo à região evocada e aos fatos históricos que ali se deram (do que derivou, com certeza, o emprego atual de *montoneros*). Trata-se dos participantes das *montoneras,* isto é, dos grupos de cavaleiros armados que desempenharam enorme papel na *guerra gaucha* (segundo a expressão de Lugones) no momento histórico das lutas internas, aludido no conto. Mereceriam, portanto, ao menos uma nota esclarecedora. Já a expressão "palhegais mais sombrios" erra o alvo: *pajonales ya lóbregos.* O adjetivo *lóbrego* (lôbrego ou lúgubre) tem um duplo raio de ação (Ver, a esse respeito, Jaime Alazraki — *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges,* Madrid, Gredos, 1968, pp. 156-157). Por um lado, parece implicar o significado primeiro de escuro, no sentido físico, referindo-se à chegada da noite, conforme indica o advérbio *ya,* quando termina em morte a longa perseguição de nove léguas a que foi submetido o pai de Isidoro Cruz. Por outro, indicia o golpe fatal que então o atinge, estendendo a atmosfera de pressentimento sinistro que

o leitor que, tentando exprimir o que leu, se coloca na posição de quem comenta o comentário brevíssimo de uma vida. A postura do narrador parece implicar a do leitor, ambos identificados na figura daquele que comenta o que leu: "A aventura consta num livro insigne (...)". O narrador é também o leitor de outro texto, cujo comentário lemos e estamos comentando. Incluídos na série indeterminada (entre os muitos) dos que já comentaram ou vão comentar a mesma história, percebemos que, à redução do assunto ao mínimo, corresponde a projeção, ao máximo, da imagem do leitor comentador, de quem dependerá a tradução do sentido de uma vida que, da perspectiva de quem ora nos narra, se concentra ou se cifra num momento crucial.

Assim, ao proceder ao exame do texto, somos de algum modo examinados; de indagadores do sentido, passamos a indagados, como se fôssemos um elo de uma cadeia virtual e vertiginosa de intérpretes (leitores, comentadores, narradores, tradutores) a que se propõe uma adivinha, cuja resposta se acha na

---

se insinua com o pesadelo, seguido pelo "confuso grito" que despertou Isadora Cruz no amanhecer anterior. Na mesma passagem, a palavra "vala", embora correta, não reproduz, infelizmente, o efeito de *zanja,* que também evoca o espaço da América platina, assim como *pajonal,* termo comum na poesia gauchesca para designar o terreno alagadiço recoberto de capinzal. Noutra passagem semelhante, tampouco foi feliz a tradução de *chajá* por anhuma: ave próxima, mas não a equivalente exata, que seria a tachã gaúcha. Esta, com seu grito agudo (é também chamada de xajá), à boca da noite e ao raiar do dia não apenas denuncia a presença de estranhos, mas já no caso, prenuncia a ameaça de morte. Além disso, a repetição do grito, noutra passagem, acompanhando a alternância dos dias e das noites, ajuda a enlaçar dois instantes da vida de Cruz, como se este vivesse a mesma situação novamente, conforme a recorrência rítmica do ciclo natural. Por fim, na cena decisiva do conto, surge a expressão *desaforada llanura,* traduzida por "imensa planície", com o que se perde muito. O termo *desaforado,* que vem desde a fase da vanguarda ultraísta do Borges inicial, introduz o traço da desmesura barroca, provavelmente um eco de Quevedo, como lembrou Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges,* México, El Colegio de México, 1957, p. 20 e seguintes. Liga-se à expressão do ilimitado, à sugestão do infinito, motivo recorrente ao longo de toda a obra. Na cena em foco, vinculada também ao ciclo natural, como já se analisou, a *desaforada llanura* parece abrir-se para a reiteração infinita da situação narrada, num efeito de espelhamento da passagem infinda, equivalente ao efeito de eco do grito da tachã.

história de um momento crucial, em que está cifrado o sentido, conforme a leitura (a versão) adotada pelo narrador. A biografia de um indivíduo se converte, pois, na história da decifração do sentido de uma vida, contido na revelação de um só momento, de uma única cena, ou de um único ato: "Bem entendida, essa noite esgota sua história; ou melhor, um instante dessa noite, um ato dessa noite, porque os atos são nosso símbolo."

Há, sem dúvida, nesta redução da história de um homem a um só ato, um modo de conceber a narrativa, o conto. Este, ao que parece, toma aqui a forma de uma concentração reveladora, onde a situação escolhida, a cena, ou ato decisivo se cumpre com *valor emblemático.* A narrativa é, portanto, a busca ou perquirição de um sentido, o desdobramento de uma pergunta que se encaminha para uma resposta reveladora, retida no momento simbólico, ou seja, numa parte privilegiada por encarnar, concentrada, a história como um todo. Esta parte tem função de sinédoque, de parte pelo todo, como um fragmento que se destaca entre outros fragmentos contíguos pelo poder de compreensão da história integral, feito um ponto onde se reconhece a unidade e coerência do enredo. Aqui, o sentido reverte sobre as outras partes, na medida em que, a partir daí, elas se mostram também como partes desse mesmo sentido. Ou ainda: todas as partes fazem sentido, na medida em que se voltam para o mesmo ponto crucial, onde se descobre a unidade formal do enredo.

Entender assim o conto é supor, conseqüentemente, que numa história breve se possa captar um significado de ordem geral, capaz de ir muito além do limite das palavras, como se a forma, em sua breve totalidade, adquirisse a força de exprimir muito mais do que as palavras limitadas que a compõem. É claro que esse modo de conceber a narrativa curta não é exclusivo de Borges ou de qualquer outro autor, mas um traço do gênero, freqüentemente acentuado. O leitor de Guimarães Rosa se lembrará de uma concepção parecida. Em "O burrinho pedrês", primeira narrativa de *Sagarana,* se lê um comentário do narrador, semelhante ao do texto de Borges: "... a estória de um burrinho, assim como a história de um homem grande, se dá bem no resumo de um só dia de sua vida". Do mesmo modo, ali somos postos diante de uma história que caminha para um

momento crucial (adotando, porém, um percurso de voltas e intersecções de outras narrativas orais, que nada tem a ver com a concisão aqui buscada). E também ali se cumpre o ato decisivo, à beira da morte, com um valor emblemático, capaz de integrar as partes aparentemente soltas, no resumo de um destino e de um modo de ser. No entanto, a forma como o geral é captado no interior do relato breve é que constitui o problema específico de construção de cada narrativa.

Deixando de lado o exemplo brasileiro, convém fixar, desde logo, que, no conto de Borges, o momento crucial do enredo é também o momento de revelação da identidade: "Qualquer destino, por longo e complicado que seja, consta na realidade *de um só momento:* o momento em que o homem sabe para sempre quem é". Pode-se afirmar, então, que o conto se desenvolve na busca do reconhecimento de uma face (na busca de uma resposta para a questão da identidade). Este tema central assoma já na epígrafe de Yeats, onde uma busca análoga se projeta no tempo recuado do mito (*in illo tempore,* como frisa Mircea Eliade), em que se espera a resposta: *before the world was made* ("antes do mundo ter sido feito"). Nisto ressoa um eco bíblico, que persistirá vibrando no interior do conto de Borges. Na verdade, "A escada em espiral" do poeta irlandês nos prepara para uma busca que culminará no símbolo (no ato simbólico do reencontro da identidade), pedaço ou fragmento que encarna em si o poder do mito. É que o símbolo, como aqui é entendido, consiste exatamente numa parte da totalidade da história, ou seja, do *mythos,* na dupla acepção aristotélica de enredo total e de narrativa tradicional ou sagrada. A pergunta pela identidade, que acompanhamos como se se tratasse de uma adivinha, se desenrola na história que é uma resposta, num *mythos,* o qual, por sua vez, se espelha, concentrado, num momento de revelação (a *anagnórisis* aristotélica), que é o ato simbólico de Isidoro Cruz. Este ato revela-lhe a verdadeira face no instante crucial diante da ameaça de morte o destino de lobo e a identificação com Martín Fierro, cujo rosto, como que "comido" pela barba e pela cabeleira, já sugere aquele animal.

Assim, o conto brevíssimo de Borges nos conduz da indagação pelo sentido de uma biografia, cifrada no enigma da

identidade (envolta na treva *quase indecifrável*), ao mito, cujo poder de resposta à questão primeira da origem desemboca, na verdade, numa repetição especular e sem termo. É que o encontro com a verdadeira face *(o momento em que o homem sabe para sempre quem é)* é o encontro com o outro: "(...) compreendeu que o outro era ele". Nesse momento, Isidoro Cruz se identifica a Martín Fierro, cujo destino de perseguido espelha, por sua vez, o do pai do próprio Isidoro, já repetido, até certo ponto, no do filho, conforme atestam detalhes coincidentes nas situações paralelas e simétricas em que jogam a vida. A cadeia tende à recorrência circular do mito, em que se perdem as origens primeiras e a indagação radical da identidade. A revelação de uma face é a descoberta de outra, e assim sucessivamente.

Por esse caminho, logo descobrimos que, à projeção ilimitada da imagem do leitor, corresponde, no fim, a projeção analogamente ilimitada do sentido e da resposta. Ao desdobramento do narrador (e comentador) equivale o desdobramento da identidade do indivíduo, objeto da narração, contido já na epígrafe de Yeats. Esta, à maneira de um argumento resumido e metafórico se projetará, também, na biografia de Tadeu, imagem desdobrada, espelhamento ainda dos versos iniciais.

Aberto tanto por um lado (o da pergunta) quanto pelo outro (o da resposta), o conto, embora breve, tem um meio, onde os fatos que compõem a vida do indivíduo Tadeu Isidoro Cruz são comprimidos até a expulsão da resposta. É nesse meio que se dispõe o real: a matéria local, literária e histórica, justamente o que nos escapa na generalidade das origens e dos fins. É este o lugar da realidade concreta: o lugar da História. Para compreender o meio, sua função particularizadora e sua integração no todo, é preciso retornar ao começo efetivo do conto, onde se abre o vasto quadro, à primeira vista recortado da história argentina e já referido no princípio deste comentário.

VERSÃO, INVENÇÃO

A primeira impressão que nos dá o conto é a de que se trata de um relato de fundo histórico. Já o parágrafo inicial,

narrado com aparente objetividade, precisão e distância, nos introduz numa seqüência de indícios, tomados à realidade histórica argentina. Data, nomes e fatos históricos fazem supor o pano de fundo da Argentina dilacerada pela guerra interna, após a Independência. Defrontando-se com esses detalhes objetivos e com um discurso que lembra o dos historiadores, o leitor é levado a recompor, de algum modo, o complexo quadro das guerras intestinas que mantiveram aquele país sem constituição e em situação caótica por um longo período, sem paralelo na história latino-americana. Um efeito de realismo histórico, resultante da precisa escolha das partes contíguas e da coerência do conjunto, se impõe, desde logo, ao leitor, e é dessa perspectiva que ele se põe a entender o traçado da biografia de Cruz.

O conflito interno a que o conto nos remete vinha, entretanto, de muito antes da Independência, desde o início da luta contra a Espanha. Arrefeceu um pouco, por volta de 25, na época da guerra externa com o Brasil, pela disputa do território do Uruguai (então Província Cisplatina, para os brasileiros, e "Banda Oriental", para os argentinos), voltando a recrudescer no momento que nos ocupa. Consistia no embate de duas facções, a dos unitários e a dos federalistas, repartidas entre Buenos Aires e as províncias do interior. Os portenhos eram, em sua maioria, unitários e encontravam adeptos de seu centralismo em muitas das províncias. Estas, quase uma quinzena, eram dominadas pelos federalistas, apoiados no poder dos chefetes regionais, os caudilhos, mas com seguidores também na província de Buenos Aires. O intrincado jogo político e ideológico que aí se travou aflora numa série de traços do ambiente, da escrita e da própria matéria da "Biografia", demonstrando que Borges, muito mais do que parece, está impregnado de política e procurou sondar o movimento profundo do processo histórico-social do país.

O ano de 1829, que surge à testa do conto, marca, após a fase de domínio unitário de Rivadavia, enfraquecido pelo rumo que tomou a guerra com o Brasil, a subida do caudilho Juan Manuel de Rosas ao poder e a longa etapa de dominação federalista. A narrativa nos lança em meio aos combates que precederam, em 29, a ascensão de Rosas: o presidente provisório do

país é o federalista Vicente López, citado nas primeiras linhas. No momento em foco, este enfrenta, por um lado, o exército unitário de Juan Lavalle, general de prestígio formado na guerra com o Brasil (daí procede o sabre que mata o pai de Cruz); por outro, se defende contra as tropas do general José María Paz, que, no interior, ia levando de vencida vários caudilhos provinciais, entre eles Facundo Quiroga, de La Rioja, que encontrou a fama nas páginas a ele contrárias do livro de Sarmiento. Para superar tal pressão, López, de Santa Fé, se unirá a Rosas, o chefe federalista da província de Buenos Aires, que, com sua milícia de *gauchos,* derrotará Lavalle e ganhará as eleições para o governo de sua província. Findo seu mandato em 32, recusará por três vezes a reeleição, para ser, por fim, reconduzido, por pressão pública, ao governo. Mas agora, feito um "caudilho dos caudilhos", governará com poderes ditatoriais toda a Argentina, por mais de vinte anos, e uma repercussão histórica capaz de penetrar profundamente em nosso século, antecipando traços do peronismo.

O fundo histórico não transparece apenas, porém, em índices como os assinalados, que balizam o painel do tempo dos acontecimentos da biografia de Isidoro Cruz. A própria matéria biográfica tem implicações fundas com o momento histórico: pelos fatos narrados, penetramos num modo de vida de época e na história de um tipo social — o *gaucho,* objeto dessas páginas e figura importante no jogo das forças políticas do momento evocado. O narrador insiste em certos aspectos, que não podem ficar sem observação, considerada sua disposição de se concentrar só em elementos essenciais, o que torna tão significativo todo elemento marcado em texto de tamanha concisão. A matéria histórica toma forma significativa, por exemplo, no tratamento dado ao espaço característico das figuras evocadas.

Somos levados diretamente à vasta planície onde se travaram as lutas, ao espaço da vida pastoril do *gaucho,* espaço esse nitidamente contraposto ao mundo urbano, representado ali por Buenos Aires. Ao se referir à morte de Cruz, em 1874, o narrador frisa que ele "não tinha visto nunca uma montanha nem um bico de gás nem um moinho. Tampouco uma cidade". Pouco depois, volta a assinalar o fato de Cruz ter permanecido à mar-

gem da cidade de Buenos Aires, quando ali esteve em 1849. Por fim, explicita a obscura intuição do gaúcho a esse respeito: "Compreendeu (além das palavras e até do entendimento) que a cidade nada tinha a ver com ele". Já se elabora aqui, com obstinado rigor e sabedoria construtiva, a extraordinária revelação da "*lúcida* noite fundamental", quando Tadeu Isidoro Cruz dá com sua face, enquanto raia a manhã na *desaforada llanura:* "seu íntimo destino de lobo" e a identidade com o gaúcho desertor. Homem, animal e espaço se confundem à luz do amanhecer: poderosa e complexa imagem, de força mitopoética. O individualismo anárquico do gaúcho se espelha no animal não gregário, bárbaro e selvagem, e na imensa planície sem tempo — espaço à solta onde ambos têm que viver. A identificação radical — metafórica e mítica —, em que o íntimo conteúdo humano é visto sob a forma do modo de ser natural do lobo solitário, se prende ainda, por vínculo metonímico, por relação de contigüidade, ao espaço natural do pampa, comum ao homem e ao animal. A fusão se processa, por sua vez, conforme o ritmo cíclico da natureza, a sucessão de noites e dias: é com a luz do novo dia que se dá a revelação do sentido da noite fundamental — o destino de Tadeu Isidoro Cruz. Revelação já prenunciada pela junção de termos opostos (pelo oxímoro da *lúcida noite*) com que se designa aquele momento decisivo de descoberta e encontro.

Mas, essa imagem mitificante aparece, no conto, historicizada. Na verdade, ela faz parte de um modo de ver e de ler, literariamente, a realidade histórica argentina, modo esse que é também histórico e se incorpora à própria escrita e à estrutura do conto. Convém avançar por etapas.

Em primeiro lugar, o confronto, na vida do gaúcho, entre o campo e a cidade, constitui outro índice histórico importante da mesma luta político-ideológica entre unitários e federalistas. Compreende-se que esse conflito básico tendesse a dicotomizar todas as formas da vida argentina, inclusive da vida cultural e literária. Por certo, essa dicotomia onipresente está longe de exprimir toda a realidade, mais misturada e complexa do que pode parecer à primeira vista, mas encontra correspondência, no plano da vida mental, em certas leituras ideológicas, nascidas

de necessidades históricas reais do momento e veiculadas pela literatura da época. Borges as integra ao seu texto, como *versões* da realidade.

Numa visão esquemática, os unitários se ligavam ao universo urbano, ao porto centralizador e exportador da produção agro-pastoril argentina, ao ideário das Luzes, à ideologia importada do liberalismo, às perspectivas do progresso e da modernização, cada vez mais patentes e concretas com a implantação crescente do capitalismo, no final do século e depois. Nos meados do século XIX, o ideal liberal unitário aparece configurado no *Facundo,* de Sarmiento, para quem a Argentina era constituída por cidades que eram ilhas rodeadas por um mar de barbárie. Os males do país pareciam se concentrar no interior, no pampa dominado pela barbárie dos caudilhos e dos bandos de gaúchos e de índios, e deviam ser combatidos pela instrução, conforme o ideal do pensamento burguês da Ilustração. Sua versão da realidade argentina envolvia, pois, uma oposição de civilização *versus* barbárie, que tanta fama obteve.

Em 1974, num prólogo de uma reedição da obra célebre, Borges afirma: "El *Facundo* nos propone una disyuntiva — civilización o barbarie que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no sólo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis,* el *Facundo* es aún la mejor historia argentina".[15] Mas Borges não se limita a fazer o elogio da clarividência histórica de Sarmiento; vê nele "el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales", por sua visão inclusiva e integradora da cultura (que é exatamente a de Borges): "Sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los haberes del indio, del gaucho y del español; que podemos aspi-

(15) Domingo F. Facundo Sarmiento, *In:* J. L. Borges, *Prólogos,* Buenos Aires, Torres Aguero, 1975, p. 134.

rar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna".[16] O ataque de Sarmiento ao que o *gaucho* representava como obstáculo à sua visão do que deveria ser a Argentina, sua oposição ferrenha aos federalistas, nada travou seu fascínio pelo mundo da barbárie que criticava. Metido no meio das contradições do tempo, enleado nas antíteses a que foi levado por sua própria tese ("Facundo y yo somos afines", teria exclamado certa vez), Sarmiento, reinventado borgianamente por seu livro, propiciou um bom número de paradoxos. Não foram poucos os que viram na sua militância pela educação pública, no seu empenho pela civilização a todo custo, uma espécie de barbárie. Groussac chamou-o "el formidable montonero da la batalla intelectual". Borges, que ironiza a limitação de Groussac diante de um Sarmiento muito mais universal, percebe na base daquele tipo de analogia a violência comum de uma sociedade ainda rudimentar e — o que é decisivo — lamenta a escolha dos argentinos: "Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el Facundo, otra sería nuestra historia y mejor".[17]

Se retornarmos ao conto, poderemos verificar que a alternativa de Sarmiento se encontra presente ali: reiterada na separação que opõe o campo à cidade, serve à organização do espaço da história e à caracterização do personagem central; mas, de algum modo, está implicada também no final, no ato que sela o destino de Cruz, representando uma opção pelo lado do *gaucho* desertor. Como tudo no relato se ordena em função desse ato final, já no princípio é possível detectar a marca da disjunção de Sarmiento, inscrita pela metade na caracterização do modo de vida da figura central. Ao refutar outros comentadores da mesma biografia, que insistem na influência da planície na formação de Cruz, o narrador evita essa determinação demasiado localista e, buscando generalizar, utiliza a expressão própria de Sarmiento: "Viveu, isto sim, num mundo de barbárie monótona". O adjetivo inesperado *(monótona)* parece introduzir iro-

(16) *Idem. Recuerdos de Provincia, Ibidem,* pp. 132-133.
(17) *Op. cit.,* p. 133.

nia onde se esperava apenas constatação. A frase resume toda a biografia de Cruz e, como tal, também seu fim, depois de sua opção decisiva (que ainda se vai ler a essa altura) pela aventura *gaucha,* na verdade uma barbárie recorrente, arrematada na banalidade da doença, sem heroísmo ou glória: Cruz morrerá simplesmente de varíola, em 74. Logo se vê que a opção do *gaucho* (como a dos argentinos) se faz por uma outra *versão* da realidade, contraposta à de Sarmiento. De fato, o traçado de sua vida, que no conto se refaz, segue sempre um sentido oposto ao ideal de Sarmiento, escolhendo a planície, fugindo à cidade, até se confundir com a errância solitária e selvagem de um lobo e com o protótipo do *gaucho* bárbaro: o desertor Martín Fierro, figura ambígua de herói e traidor, perseguido pela fama e pela infâmia, ser de ficção e arquétipo da tradição nacional, personagem literária e mito nacionalista, inscrito na história argentina. A versão da realidade de que o conto, por sua vez, constitui outra versão, é assim a literária, do poema famoso de José Hernández, escrita da perspectiva federalista, em defesa do *gaucho.* O conto que se abre como o relato da vida de um personagem histórico, reconta, na verdade, a biografia de um personagem de ficção, cujas implicações, no entanto, são históricas e fazem parte de sua estrutura. O modo como o histórico aí penetra é o mesmo pelo qual se engendra a narrativa: é um modo de leitura. Afinal, a história que se lê nasce da leitura de outra história, seja ela tida por verdadeiramente histórica ou não.

Quando o narrador nos informa, no segundo parágrafo, que a matéria de seu relato já foi tratada antes "num livro insigne", nos explica também que ela "pode ser tudo para todos (I Coríntios 9:22), pois é capaz de repetições, versões, perversões quase inesgotáveis". Pela elevação do adjetivo *insigne,* pela citação de São Paulo, por se prestar a uma multiplicidade de leituras (versões e perversões), a fonte do conto tende a se identificar com o livro dos livros, fazendo-se um texto canônico, com a dimensão universal e mítica da Bíblia. Fica implícito que o conto que estamos lendo é uma dessas versões, escolhida pelo narrador comentador, que, conforme se notou, se inclui entre os muitos que comentaram a mesma história. O conto nasce, portanto, como uma forma de leitura, implicando uma poética,

uma concepção do fazer literário, que transforma o novo texto numa espécie de *Ersatz,* num sucedâneo (ou tradução) de um texto anterior, de que é uma *versão conjetural,* destrinçada de uma rede de outras versões possíveis. O novo texto é, pois, uma espécie de *achado,* o objeto de uma *invenção* (termo que se prende, como é sabido, a *inventare,* iterativo de *invenire,* achar). Inventar é "criar na imaginação, urdir, contar falsamente", e todas essas acepções, tomadas de um dicionário etimológico, estão contidas na poética da leitura de Borges, tal como aqui se configura de modo exemplar.[18]

O texto de onde surge a narrativa, aludido, mas jamais nomeado diretamente ao longo de suas páginas (apenas o personagem principal vem nomeado no final do conto), não é obviamente a Bíblia, mas o *Martín Fierro.* Não seria talvez conveniente à extrema elegância e decoro clássico do estilo a informação declarada dos cantos onde se acha a história de Isidoro Cruz, num poema que faz parte da memória nacional. Contudo, o caráter alusivo da prosa do conto se combina à perspectiva inicial para impor ao leitor uma matéria literária como histórica, o que, aliás, ela não deixa de ser no sentido já apontado. Na verdade, o caráter alusivo representa uma urdidura do narrador, um modo de eludir os versos originais, para se fixar numa versão deles, num desvio, que é também uma leitura do original de Hernández.

Em diversos ensaios, Borges se volta contra os argentinos (como Lugones e Ricardo Rojas) que canonizaram a obra de Hernández, ao invés do *Facundo,* que teria a preferência de nosso autor, do ponto de vista do destino histórico do país, conforme vimos. E o faz sem querer diminuir o valor estético do livro, que ele tem na mais alta conta, como várias vezes afirmou. Essa versão sacralizadora do poema, tornada corrente e inscrita com os versos de Hernández na memória nacional, mas falsa aos olhos de Borges, é, no entanto, aquela que o narrador do conto toma como matéria "canônica" da "Biografia de Tadeu Isidoro Cruz". Matéria essa, também, de que são feitos os so-

(18) Antônio Geraldo da Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

nhos, uma vez que representa uma recriação imaginária de certa coletividade, desejosa de ver no *gaucho* o herói típico da tradição nacional, como assinala o escritor, sempre atento ao lado urbano e artificial dessa "perversão". Assim, o conto se constrói sobre uma versão do *Martín Fierro,* que já é em si uma construção ideológica, pois faz do *gaucho* o herói de um mito nacionalista e da poesia gauchesca a fundação da tradição literária nacional. Para Borges, é clara a origem histórica desse tipo de literatura, cuja falsa versão corresponde a uma *forma mentis,* nascida também de interesses históricos particulares e projetada em arquétipos universalizantes. Na realidade, para ele, a poesia gauchesca, em que se inclui em lugar de honra o *Martín Fierro,* depende tanto da cidade quanto do pampa, numa conjunção de fatores culturais, derivada de uma série de guerras históricas da Argentina: "Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos estilos vitales, del asombro que uso produjo en otro, nació la literatura gauchesca".[19]

A FACE DA INFÂMIA

No conto se escolhe a face da infâmia: o lado do desertor, o lado de Martín Fierro. Originando-se da *tergiversação* de um texto, de uma versão falsa, de um desvio de leitura, a narrativa inventa uma nova versão sobre a falsidade. Ou ainda: ela repete, no processo mesmo de sua construção, no modo como toma forma, um ato de tradução infiel, uma traição, uma infâmia — seu modo de inventar. A leitura que inventa engendra, como num sonho, a *ficção.* Antes de *Ficciones,* no princípio de sua obra ficcional está a *Historia universal de la infamia.* No prólogo da edição de 1954 deste livro, Borges torna explícito o processo: seus textos seriam "el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas histo-

(19) "La poesía gauchesca". *In: Discusión,* ed. cit., p. 12.

rias".[20] Todavia, esse processo da leitura que falseia e tergiversa, levando à invenção, ao conto como *artifício* ou *ficção* (uma das partes de *Ficciones* é justamente "Artifícios") parece ter menos a ver com a timidez do que com uma dúvida essencial. A fidelidade da leitura (ou da tradução) se torna problemática como o conhecimento ali onde não há certeza fundada num objeto primeiro. O narrador elabora uma matéria problemática mediante *conjeturas*; lança-se por múltiplos desvios supostos sobre um mesmo ponto esquivo e vai enredando histórias de histórias. O relativismo cético de Borges multiplica a indagação da origem (do original, da identidade), obriga à *inquisición* recorrente, e assim tende sempre, no limite, à aporia do infinito. Como tal, não se detém na realidade histórica concreta; esta já aparece também como versão ou emaranhado de versões de um objeto inapreensível. Mas passa por ela, integrando-a como matéria estética, ao se converter na base de uma visão artística: a perspectiva relativista do narrador trabalha as contradições e circunstâncias históricas como versões contrapostas de um mesmo alvo inatingível. No caso do conto, essas versões, já sendo também literárias, aumentam a complexidade da construção artística. Provavelmente, o grande interesse crítico de Borges pelo *Martín Fierro* só pode ter contribuído para essa tarefa integradora. No ensaio mais longo que dedicou ao poema repassa as diversas leituras que a obra teve ao longo dos anos.[21]

O *Martín Fierro* (1872/1879) surgiu, conforme diz, como uma obra realista, até onde uma obra possa sê-lo. Aos olhos do seu tempo, "era el caso vulgar de un desertor, que luego degenera en malevo" Além disso, o livro tinha muito de "alegato político", tanto que, a princípio, não o julgaram esteticamente, mas pela tese que defendia, compromissada com a visão federalista. Embora não fosse partidário de Rosas, Hernández foi tratado pejorativamente como "federalote, mazorquero", e a obra tardou a alcançar a repercussão devida. (Na segunda parte do

(20) *Historia universal de la infamia,* ed. cit., p. 10.

(21) Ver *El Martín Fierro,* com a colaboração de Margarida Guerrero. 4.ª ed., Buenos Aires, Columba, 1965.

poema, publicada em 79, o autor parecia assumir uma atitude pedagógica que o aproximava, de certa maneira, ao ideal liberal de um Sarmiento.) Quando, em 1916, Lugones publica *El payador,* ocorre uma mudança fundamental "en la historia de la fama del poeta". Lugones reclama para a obra o "título de libro nacional de los argentinos", como se se tratasse de uma epopéia nacional, de um livro canônico, de uma *Ilíada* argentina. A seguir, Ricardo Rojas repete, até certo ponto, os mesmos argumentos de Lugones, acrescentando o vínculo, também mitificante, do poema com a natureza. "Con mejor acierto", Calixto Oyuela, em sua *Antología poética hispanoamericana,* teria percebido, mais tarde, que a natureza do assunto do poema não era nacional, nem de raça, nem se relacionava com as origens do povo ou da nação argentina. Tratava, ao contrário, nos termos do próprio Oyuela, "de la vida de un gaucho en *el último tercio del siglo anterior,* en la época de la decadencia y próxima desaparición de ese tipo local y transitorio nuestro ante una organización social que lo aniquila". A concentração do assunto no destino individual, no sentido de uma vida complexa e ambígua (por isso mesmo sujeita às leituras mais divergentes) — esse o modo de ser do poema para Borges. Por isso, não o vê como epopéia, mas próximo do romance: "(. . .) descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela". A ambigüidade, "incertidumbre final" desse personagem de romance, aproxima-o, como criatura perfeita da arte, à realidade, também ambígua. "Shakespeare será ambiguo, pero es menos ambiguo que Dios. No acabamos de saber quién es Hamlet o quién es Martín Fierro, pero tampouco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o quién es la persona que más queremos." Tomando mais importante do que as vicissitudes pelas quais passou, Fierro é redimido, como indivíduo, das "definiciones oprobiosas" que deram dele: Borges, por assim dizer, o resgata da infâmia, fixando a imagem da fama que lhe convém — realização plena da arte, inesquecível para as futuras gerações.

Em diversos outros textos, o autor repete, com pequenas variações, os argumentos do ensaio aqui resumidos. Num deles, porém, breve e admirável, de *El hacedor,* volta ao tema, con-

trastando a perpetuação do poema na memória viva da coletividade com a lembrança, efêmera e esfumada, de fatos históricos e literários outrora gloriosos. A fama do imaginado disputa o lugar da realidade. *Martín Fierro* é agora o duelo que foi e sempre será; em confronto com fatos reais que hoje "son como si no hubieran sido", o sonho de Hernández, "en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos", se refaz, imperecível: "(. . .) los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos".[22]

Pode-se perceber logo como a "Biografia de Tadeu Isidoro Cruz" depende em profundidade das leituras diversas do *Martín Fierro:* "un libro muy bien escrito y muy mal leído", conforme afirmou noutra ocasião.[23] Fazendo saltar das páginas de Hernández um de seus personagens principais, Isidoro Cruz, cuja história se acha nos cantos IX e X da primeira parte do poema, Borges integra as diferentes versões (inclusive a sua) numa outra história. História que, na verdade, é a biografia de um outro, de um duplo, do amigo de Martín Fierro, que escolhe repetir o destino do *gaucho* desertor, no ato de coragem que decide sua vida. Os dois *gauchos,* completamente identificados (circunstâncias análogas, como vimos, espelham e prenunciam a identificação final), são o *gaucho.* Como na leitura de Oyuela, este padece o destino histórico que lhe tocou viver, premido por forças sociais e políticas adversas, integrante ou alvo de um exército de malfeitores ("O exército desempenhava então uma função penal"), que em sua própria composição demonstrava o caráter relativo das posições assumidas — a ambivalência do traidor e do herói.[24]

(22) "Martín Fierro". *In: El hacedor,* ed. cit., p. 36.

(23) *Prólogos,* ed. cit., p. 99.

(24) O ato de infâmia não é tomado, à primeira vista, num sentido moral, como observou Paul de Man (ver seu estudo "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges. *In:* Jaime Alazraki, (org.). *Jorge Luis Borges,* Madrid, Taurus, 1976, p. 144 e seguintes). No entanto, não me parece que o conto de Borges, como pensa esse crítico, constitua *apenas* a representação de uma proposição intelectual, sem vínculo com a experiência real. Na verdade, a experiência real está presente como objeto de

O jogo irônico que combina numa mesma figura as faces opostas do traidor e do herói, relativizando-as, encontra respaldo concreto na situação histórica do *gaucho,* tal como é representada no *Martín Fierro,* segundo uma de suas versões, também recuperada, com agudeza, por Borges. A visão do fundo histórico, reconstruído através dos detalhes do ambiente aludidos sutilmente no conto, permite entender o personagem e sua ambivalência no quadro contraditório que o determina. Fama e infâmia são duas faces da mesma moeda (e do mesmo ser), cunhadas entre contradições históricas inarredáveis, que tornam o *gaucho* um joguete de oposições: Isidoro Cruz, como Martín Fierro, "às vezes combateu por sua província natal, às vezes contra". O comportamento contraditório não anula, pela ironia, a questão ética implicada; ao contrário, é pela ironia, incluindo as contradições, que se compreende o caráter concreto e a abrangência real dos atos do *gaucho.* Da perspectiva inclusiva adotada, se mostra o ato individual confrontado com a dimensão geral do momento histórico, o que só aumenta a complexidade do personagem, realçando-se o modo de ser problemático de suas opções e a dificuldade última para ele, de se reconhecer a si mesmo, de conhecer a própria singularidade — o que verdadeiramente é.

Por fim, a leitura canônica e heroicizante de Lugones e Rojas, tomada, também ironicamente, pelo narrador como fonte da biografia, é desmontada no conto, mediante a inserção da

---

imitação, mas muito mediada, numa forma complexa, que aqui se analisa. A infâmia ou "duplicidade" não é tampouco, a meu ver, *apenas* um "princípio estético, formal" mas tem implicações mais fundas com a própria natureza da matéria imitada e o modo de encará-la. A ambivalência do traidor e do herói, tema, aliás, de outro conto admirável do ficcionista, envolve, em plano mais fundo, uma questão ética, a questão do ato decisivo, mas está intimamente vinculada com o problema da natureza da realidade e da História, supondo situações históricas concretas vistas com olhar cético e relativista. É por isso, como se dá conta depois o referido crítico, que a violência em *El hacedor,* "maior e mais sombria" do que na *Historia universal de la infamia,* é "mais parecida" com o "ambiente da Argentina natal de Borges (cf. p. 150 do estudo citado). De alguma forma a experiência real está representada: expulsa por uma porta, volta por outra.

perspectiva contrária de Sarmiento: canonizar o *gaucho* é manter como ideal nacional a barbárie inglória e sem saída. Concentrando-se na história do *gaucho* como indivíduo, do homem que, num ato de coragem capaz de revelar a dignidade de sua vida sofrida, descobre, ao mesmo tempo, seu destino, o narrador reata o fio da própria leitura borgiana do *Martín Fierro:* a "Biografia de Tadeu Isidoro Cruz" se faz imagem concreta de uma narrativa modelar — a do ser em busca de sua verdadeira face. Quer dizer: a biografia se torna uma alegoria de uma busca primeira, metafísica, do ser à caça de si mesmo; mas, antes, passa por uma multiplicidade de circunstâncias particulares — históricas e literárias — que a prendem ao chão concreto da realidade histórica.

Lido assim, como um feixe de leituras integradas coerentemente à sua estrutura, o conto acaba por retomar, numa dimensão mais geral e abstrata, um tópico da tradição literária ocidental, sempre próximo ao das armas e letras: o da fama. A imortalidade, sonhada sempre pela literatura e pelas façanhas guerreiras, tem aqui uma variante, uma tergiversação, como tantas de Borges. Desde a Antigüidade clássica, como é sabido, a poesia se ligou à ânsia de imortalidade dos poderosos, das amadas fugazes, do próprio poeta. Na Idade Média, como demonstrou num estudo erudito e brilhante María Rosa Lida de Malkiel, a tendência ao ascetismo e à aspiração ultraterrena não impediram o desenvolvimento da preocupação da fama, impulso bem perto da terra.[25] No Renascimento, com o individualismo emergente e a retomada do ideal classicizante, ela se torna a "glória moderna", na expressão de Jacob Burckhardt, e se faz um chavão bem conhecido.[26] As inquietações de Borges com os motivos do tempo, da memória, da eternidade e da imortalidade, dialogam, sem dúvida, com esta tradição. A própria palavra "fama", desde a origem, se liga também ao indivíduo de má reputação, traz consigo a ambivalência do falso e do verdadeiro,

(25) María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

(26) Jacob Burckhardt, "A glória moderna". *In: A civilização da Renascença italiana,* Lisboa, Editorial Presença, s.d., pp. 120-127.

do erro e da verdade, como se vê, para lembrar um exemplo ilustre e ao gosto do autor, em Camões.[27] Que um *gaucho,* famoso ou infame, lobo errante da planície sul-americana, reencarne o tópico em sua terra aparentemente bárbara, não nos deve estranhar: um escritor meramente argentino é de fato herdeiro de toda a tradição ocidental.

O SONHO DO UNIVERSO

Considerado como um todo, o conto se estrutura mediante a integração dialética das versões contrapostas: Borges destrói o mito do *gaucho* enquanto herói nacional, fundado nos elementos localistas e projetado como sustentáculo ideológico, conforme a versão federalista no processo de formação da nação argentina; recupera a imagem realista do *gaucho,* enquanto tipo social acossado pelas contradições históricas do momento, recuperável, segundo a versão liberal dos unitários, se tivesse sido outra a história; por fim, constrói um novo mito, projetando numa perspectiva universalista a história do indivíduo que busca sua identidade, que tenta decifrar o enigma de seu destino e se defronta com a multiplicação especular e recorrente de sua face inalcançável no fundo do espelho. Vista assim, a narrativa consiste num processo de generalização por etapas intrincadas do particular, que servem de mediação tanto para o afunilamento na singularidade do indivíduo quanto para a abertura à máxima generalidade. O meio é o lugar da perseguição no labirinto, onde se enredam o real e o imaginado, a História e a ficção, a criação e o sonho. (Na madrugada em que Isidoro Cruz é gerado, seu pai tem um "pesadelo tenaz e ninguém sabe o que sonhou"; na madrugada em que descobre seu destino, se confunde com Martín Fierro, sonho de Hernández.) O processo de generalização culmina no mito de fundo perdido, na recorrência da mesma pergunta pelo sentido, na perplexidade metafísica do ser que não alcança reconhecer quem é, na imagem secreta de Deus, que tampouco sabe quem seja, como o autor diz e rediz tantas

(27) *Os Lusíadas,* IV, 96.

vezes. Em Borges, o inacessível do desejo humano se faz história ou História, narrativa, ficção, perseguição labiríntica, mito de origem, sonho de ser: sempre a mesma carência, uma falta infinita onde se dissolve o sujeito da busca, como um deus que fosse tudo e nada.

O universo, sonho de Deus, bem pode ser o patrimônio de nossas literaturas. No entanto, a escada imaginária que ascende até lá, por mais espiralada ou labiríntica que seja, também sai do chão e supõe inúmeros degraus particulares, que sempre contam na subida. "O bom Deus esconde-se no particular", como costumava ensinar um mestre da filologia alemã.[28]

"Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo,* el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina".[29] Pressupondo-as e superando-as, a obra de Borges surgiu tempos depois.

(Fevereiro de 1985)

(28) Frase de Aby Warburg, citada por Ernst Robert Curtius em *Literatura européia e Idade Média Latina,* Rio de Janeiro, INL, 1957, pp. 37 e 400 e reproduzida também por Erich Auerbach, *San Francisco Dante Vico,* Bari, De Donato, 1970, p. 213.

(29) J. L. Borges, *Prólogos,* ed. cit., 96.

ENIGMA E COMENTÁRIO (EPÍLOGO)

> *Resolver o enigma equivale a revelar a razão de sua indissolubilidade* (. . .).
>
> T. W. Adorno, *Teoria estética*

Muitas vezes noite adentro, me senti atraído a buscar em certo lugar bem conhecido da estante a rigorosa e recorrente aventura que encerram os livros de Borges. E muitas vezes fiquei pensando na minha experiência de leitor e no fascínio que me prendia à leitura — ato que define aquele autor e sua busca —, como se fosse esse um meio de refletir sobre sua obra e sobre a própria natureza da literatura.

Quando se lê um poema ou uma narrativa, pode-se ter uma experiência direta daquilo que é a poesia ou a ficção; o simples ato de ler tem o dom de nos carregar de imediato para dentro dos segredos da literatura. Quando no interior da obra se encontra a figura refletida de um autor que se coloca também como leitor, um autor que comenta o que leu, que escreve porque lê ou por ter lido, feito à nossa imagem e semelhança enquanto leitores, se aclara em nós a consciência do papel da leitura com relação à própria escrita e à motivação profunda do ato de escrever. Quantos escritores não terão escrito apenas por terem lido, se perguntava Roland Barthes, ao final de *Crítica e verdade.* Logo se pensa em Borges. No seu caso, o comentador não é só

o antecedente do crítico, mas também do narrador e até do poeta. A leitura está na raiz da invenção.

Quando se procura então decifrar, através da leitura de leituras que Borges nos propõe, a face do leitor entremeada à própria tessitura de seus textos feitos quase sempre a partir de outros textos, nos deparamos com a identidade problemática do autor, que ali é posta em questão. A identidade do leitor é certamente tão problemática como a do autor; ambas constituem uma única questão, objeto de uma mesma busca essencial. A obra parece caminhar em direção a si mesma, arrastando-nos vertiginosamente para a questão enigmática de sua origem. Entregando-nos à leitura, a perseguição de nossa face nos leva para dentro do labirinto: o leitor, identificado com sua imagem refletida, repete o caminho de saídas sempre adiadas até se encontrar com sua própria questão e passar de indagador a indagado; sua busca se defronta consigo mesma: ele deve decifrar o enigma da origem da literatura, onde ficou perdida a sua face.

O comentário que se segue é uma tentativa de expor de forma breve uma hipótese de interpretação, resultado da reflexão sobre minha experiência de leitor de Borges (e da leitura em Borges). É ainda um meio de retomar, num nível ao mesmo tempo mais próximo e mais abstrato, o tema central que me permitiu reunir obras tão diversas sob a perspectiva comum deste livro: a transposição simbólica da experiência. De algum modo, o leitor se encontra agora consigo mesmo e com a questão da leitura: ato de decifração de que derivaram estas páginas.

Em qualquer texto de Borges é repetitiva a imagem do autor como leitor, não se limitando aos ensaios e resenhas onde sua presença é naturalmente esperada. Um caso particular e muito significativo é o dos numerosos prólogos (e epílogos) que escreveu para todos os seus livros e para muitas obras alheias, culminando num "Prólogo de prólogos", onde comenta, entre outras coisas, a falta de uma teoria sobre o prólogo, "essa espécie lateral da crítica" (com simétrica razão, poderia também

referir-se ao epílogo).[1] Nesse, como nos demais, embora esperada, surge a imagem do leitor de si mesmo, composta de traços convencionais e de valor aparentemente apenas retórico, como se se limitasse a repetir a tradição do gênero, em que são corriqueiras as "fórmulas de humildade" e outros tópicos de "encarecimento de incapacidade" intelectual ou poética para tratar determinados assuntos.[2] À primeira vista, o autor se desculpa ou se justifica ao se reler. Sob a capa da modéstia, se abriga no entanto uma secreta complexidade, razão por que algumas dessas páginas são das melhores e mais reveladoras de Borges, nada ficando a dever aos livros que introduzem ou arrematam. É que nelas a leitura é sempre uma *arte da decifração,* movida por uma inabalável curiosidade intelectual, pressupondo uma idêntica *atitude inquisitiva* diante dos livros e do universo. Por isso, o que ela exprime aí, assim como em tantos outros de seus textos, é uma aventura do espírito e, a uma só vez, um prazer nascido de uma prática de decifrador, de um querer saber, de um *quaerere* — busca, desejo de conhecimento em que se afundam as raízes da literatura de Borges.

Pode-se pensar que depois de se ter dito o essencial, pouco adianta elucidar o que se disse e mais vale o silêncio. Borges, sempre breve e preciso, não age, porém, assim. A insistência com que escreveu tantos prólogos e epílogos elucidativos de seus próprios escritos demonstra, ao contrário, que esses textos na aparência puramente circunstanciais têm sua razão de ser. Na verdade, o esforço que se diria vão de explicar o que se vai ler ou já se leu compõe com o esforço de compreender, ambos somando-se à motivação mais funda do ato de escrever, vinculado à atitude inquisitiva do leitor, sempre debruçado sobre os segredos da escrita, conduzido pelo desejo de conhecimento. Assim,

(1) Cf. "Prólogo de prólogos". *In*: *Prólogos.* Buenos Aires, Torres Agüero Editor (1975) pp. 7-9.

(2) As expressões citadas pertencem a Ernst Robert Curtius, que estudou essas fórmulas. Ver *Literatura européia e Idade Média Latina.* Rio de Janeiro, INL, 1957, pp. 424-432.

a leitura se mostra como um aspecto fundamental de sua obra impulsionada por esse moto contínuo da decifração, ganhando a dimensão de verdadeira aventura e chegando mesmo a sugerir por certos traços — a ousadia, a força, a universalidade — a grandiosidade idealizada e heróico-mágica da ação romanesca: ela se torna um simulacro da demanda — a *quest* ou *quête,* a busca por excelência. A ficção começa pela leitura; como os clássicos, ela é antes de mais nada um modo de ler.

O caráter romanesco da leitura pode sugerir, desde logo, uma espécie de compensação psicológica para o intelectual isolado do mundo. É curioso como por essa via se pode aproximar de fato um autor de uma personagem ficcional: como no caso de Emma Bovary, seu abandono à fantasia poderia levar à invenção de um mundo de ficção paralelo, onde o desejo encontrasse no imaginário uma satisfação compensatória. Não é, porém, nesse sentido que mais importa aqui o caráter ficcional da leitura (nem Borges é um escritor isolado do mundo como neste livro já se procurou demonstrar). Ela tem um papel significativo na configuração interna da obra que é preciso considerar bem de perto.

Uma característica ostensiva e constante dos textos de Borges, mesmo dos de ficção (e quase todos têm traços ficcionais, pela acentuada tendência à mescla de gêneros), é a nostalgia da ação que revelam. Neles jamais se disfarça o fascínio pela disputa mental ou física e pelas formas da morte violenta: a luta de facas, o duelo, o combate armado. A espada, o punhal, o tigre estão entre suas imagens recorrentes, de valor simbólico. Quase nada, entretanto, acontece diretamente nessas páginas; tudo é narrado indiretamente ou percebido a distância, a narração sendo feita muitas vezes por meio de vários narradores intermediários. É como se de toda ação externa sobrasse naquela prosa exata apenas um diagrama abstrato ou um perfil elegantemente estilizado, traçado de memória a bico-de-pena. A leitura aparece continuamente como uma forma de mediação entre o narrador e seu mundo. E assim acaba por preencher o lugar vazio da

busca propriamente dita, deslocando o romanesco para o espaço mental e imaginário da decifração, a que chegam ainda com encanto as notícias esbatidas de aventuras longínquas. Nos relatos de Borges, um Narrador conta ou reconta, mas sobretudo decifra e comenta, da perspectiva de um leitor; sua escrita guarda o registro de acontecimentos idos e distantes: ruídos da épica recolhidos no silêncio contemplativo da biblioteca.

Se alguma aventura há nele, admirador confesso das narrativas desse gênero, será sem dúvida essa aventura do leitor, de um curioso leitor, cisne de fato mais tenebroso e singular que os bons autores, conforme sua própria expressão. Uma aventura que é decerto de ordem intelectual: "(. . .) una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual".[3] Mas se transmite a quem a lê como um prazer bem material, infantil ou "primitivo", em sua forma concreta de uma arte detida e rudimentar de decifração, sempre aberta para o desconhecido. De algum modo, ele nos faz remontar com freqüência à atmosfera de encanto e sedução da biblioteca aos olhos do menino — situação primordial onde se geram suas ficções entretecidas nos textos lidos e relidos, e de onde parte, como para Dom Quixote, sua aventura rumo aos mistérios do mundo.

Ortega y Gasset, defensor do romance psicológico, não encontra no romance de aventuras senão um prazer pueril. Borges, que admira as aventuras e encontra, ao que parece, um especial sabor em divergir de Ortega, reconhece a possibilidade de maior rigor construtivo desse gênero, por se tratar de um objeto artificial, em contraposição ao romance psicológico, que, pela ambição de transcrever a realidade, está mais sujeito ao informe.[4] Os argumentos serão discutíveis, mas são reveladores: a tendência de Borges para as justificativas racionalizadoras não impede que se considere o traço infantil provavelmente presente

(3) Cf. "Prólogo a la primeira edición" da *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires, Emecé (1964) p. 8.

(4) Ver o "Prólogo" de Borges a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires, Emecé (1968) pp. 11-12.

em seu gosto pelo romanesco, essa espécie de infância perene da ficção. Ele é forte e difuso em toda a sua obra, revelando-se particularmente em múltiplos detalhes que traem a paixão e o fascínio do leitor por uma série de elementos do imaginário romanesco sempre recorrentes: o Oriente; as *Mil e uma noites*; as figuras heróicas e as imagens de lendas, sagas e mitos; as viagens; as paisagens e nomes exóticos; os jogos de idéias, abstratos e exemplares, em que se combinam matemática, filosofia, teologia e imaginação; parábolas, *puzzles* e aforismos; as escritas cifradas, a cabala, as evocações bíblicas; o reconhecimento da verdadeira identidade; os segredos e labirintos; os enigmas...

Essas imagens romanescas não surgem, porém, no contexto característico, peculiar à tradição do gênero; nem tampouco se prendem a um quadro paródico como costuma ocorrer na literatura realista. Elas, por assim dizer, criam um contexto encantatório e fascinante, articulado de alguma forma à atitude inquisitiva do autor, fundindo num mesmo efeito estético componentes materiais e conceptuais, emoção e razão.

A atração tão material por esse tipo de imagens pode ser vista então como uma forma da curiosidade intelectual pelo processo de revelação do conhecimento. A busca (o enredo, *mythos* romanesco) pode ser lida como uma transposição simbólica e idealizada do processo real de assimilação da experiência: ela é a travessia do herói que se forma ao se arriscar na viagem perigosa e provar-se na luta diante da ameaça da morte; a passagem através dos mistérios do mundo, *até a manifestação do sentido.* Forma simbólica da aprendizagem, ela é um meio de *perguntar* pelo sentido; sua última e decisiva etapa é precisamente a *anagnórisis* aristotélica, o reconhecimento ou revelação do sentido (e da unidade formal do enredo). Em Borges ela é sobretudo *uma tentativa de decifração: leitura de um enigma.* Tentativa de decifrar um ato emblemático, um momento simbólico decisivo, quando os múltiplos caminhos são o caminho, quando o todo se encarna na parte: "*el momento*

en que el hombre sabe para siempre quién es", frase com que o autor pode aludir ao instante que resume o destino do poeta Evaristo Carriego e do personagem Tadeu Isidoro Cruz ou de qualquer homem.[5] Por isso, *em busca desse reconhecimento, a obra de Borges tende a tomar a forma da pergunta pelo sentido.*

Na sua raiz, estão as *Inquisiciones,* nome que cabe perfeitamente a uma de suas formas principais: o ensaio. O ensaio é de fato aqui *inquisición,* busca tateante do sentido, forma recorrente, aberta e crítica, instrumento de decifração. Essa é a razão por que se mescla constantemente aos demais gêneros a que se dedicou o autor: parece corresponder a uma atitude básica diante do mundo. Nele se encarna a pergunta. Daí também sua relação ao mesmo tempo próxima e estilizada com uma forma simples ou "primitiva" como a adivinha, perceptível mesmo no modo de ser hipotético ou conjetural de sua expressão. Conforme diz André Jolles, "a adivinha é a forma que mostra a pergunta". E ainda: "O mito é uma resposta que contém uma questão prévia; a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta".[6] Como nosso cronista Machado de Assis, Borges parece reiterar todo o tempo: "que há neste mundo que se possa dizer verdadeiramente verdadeiro? Tudo é conjetural".[7]

A mescla freqüente de ensaio e ficção que ele opera supõe certamente a atitude de base do leitor inquisitivo, mas depende também do comentário. A mistura implica a passagem da pergunta à resposta, da atitude de indagação, no extremo metafísica porque diz respeito à natureza da realidade, ao desdobramento ensaístico ou narrativo (por isso não estranha que a metafísica seja um ramo da literatura fantástica), através da

(5) Cf. o "Prólogo a una edición de las *Poesías completas* de Evaristo Carriego". Em seu: *Evarista Carriego.* Buenos Aires, Emecé (1965) p. 139.

(6) Cf. A. Jolles — *As formas simples.* Trad. Álvaro Cabral. S. Paulo, Cultrix (1976) p. 111.

(7) Cf. Machado de Assis — *A Semana.* Rev. crít. de Aurélio Buarque de Holanda. Rio, Jackson, 1953, vol. II, p. 306.

Biblioteca Universitária
UFSC

mediação do comentário, ou seja, da forma detida e rudimentar da decifração. O comentador (ensaísta e narrador) desdobra uma incógnita inicial, mediante um discurso racional feito de conjeturas sobre o significado do enigma, sem que possa esgotá-lo. Talvez se pudesse dizer que se trata de uma espécie de *logos* que interroga e se interroga sobre a questão que deu origem ao *mythos*. É como se a pergunta inicial se cifrasse numa metáfora enigmática (espécie de *kenningar,* a perífrase metafórica e enigmática da poesia da Islândia) que se desenvolve, pelo comentário, numa resposta conceitual não de todo suficiente (leitura, tradução, conjetura sobre o significado). Esta impossibilidade de uma resposta cabal se transforma na condição da literatura, que tem na ambigüidade pertinaz um atributo essencial. Assim, um relato de Borges envolve uma resposta, um mito, um enredo narrativo, atravessado pelo pensamento racional que o desenreda até a beira do conhecimento do sentido dessa resposta, até a pergunta enigmática que lhe deu origem, *permanecendo na iminência de uma revelação, que, no entanto, não se produz.* O pensamento arma conjeturas que buscam decifrar o significado do mito, mas se detém diante do enigma, reconhecendo no seu limite a potencialidade expressiva inesgotável da forma mítica.

Shi Huang Ti foi o mesmo imperador que mandou construir a vasta muralha da China e ordenou a queima de todos os livros anteriores a ele, relata-nos Borges num de seus ensaios mesclados de ficção: "La muralla y los libros". O problema é compreender a razão desses atos desmesurados, que nos fazem atribuir a apenas um homem o poder de construção e destruição em escala gigantesca. Segue-se, no ensaio de *Otras inquisiciones,* o comentário, feito de múltiplas conjeturas, sobre essa insólita tentativa de cercar um império e abolir todo o passado, até que a certa altura os opostos de algum modo se anulam e resta apenas a idéia contraditória contida na narrativa, fulgurante, independemente das conjeturas que permite. A conclusão genérica do ensaísta é de ordem estética e resgata a força tenaz da forma que continua dizendo-nos algo, pedindo uma resposta,

colocando-nos a enigmática pergunta: "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético".

Dessa perspectiva, a literatura tem o poder de se renovar sempre, sempre indagando o sentido de um enigma, cuja resposta não se pode alcançar de todo — chave perdida ou saber inacessível. Latente no seu interior, o enigma equivale a uma semente que jamais perde a força de germinação. Northrop Frye, teórico dos gêneros e convenções literárias, serve-se precisamente dessa analogia botânica, para reconhecer no enigma (*riddle*) um gênero elementar não classificado.[8] Considera-o ao lado do encanto (*charm*), formado pelo poder encantatório do som e do ritmo — *carmen,* o termo latino de onde procede o inglês *charm,* envolve a ambivalência do canto e do encanto —, um dos núcleos responsáveis pela força de fascínio e sedução da literatura. Junto com o som e o ritmo que encantam, o enigma nos desafia pela imagem: tem afinidades pictóricas, como se vê pelos velhos livros de emblemas; enfatiza o aspecto visual da literatura, em sua configuração imagética, que nos pede a tradução conceptual de um sentido. Como se uma atração inexplicável exigisse ao mesmo tempo uma tradução racional, ou como se uma pulsão profunda emergisse desejosa de se converter em conhecimento. Mas de algum modo retornamos a Aristóteles e seu enredo: o *mythos* feito de imagem e movimento rítmico. A literatura posta entre a pintura e a música, misturando fascínio e pensamento.

De fato, refletir sobre a experiência do leitor em Borges é pensar sobre a natureza da literatura.

(julho de 1987)

(8) Ver "Charms and riddles". Em seu: *Spiritus mundi. Essays on Literature, Myth and Society.* Bloomington & London, Indiana University Press (1976) pp. 122-147.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

1. "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira" apareceu em: Roberto Schwarz (Org.) — *Os pobres na literatura brasileira.* S. Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 106-122.
2. "Braga de novo por aqui" é o ensaio introdutório a uma antologia do Autor que organizei, a pedido seu e de Edla van Steen: *Rubem Braga.* S. Paulo, Global Editora (1985) pp. 5-28 (Col. "Os melhores contos").
3. "Fragmentos sobre a crônica", na versão atual, foi reescrito para ser incluído, a pedido de Nádia Battella Gotlib, num número especial do *Boletim bibliográfico* da Biblioteca Mário de Andrade sobre a crônica. Saiu no Folhetim da *Folha de S. Paulo,* n.º 534, 1/5/1987, pp. 6-9.
4. "Móbile da memória" é inédito.
5. "Pedaço de conversa (Resposta a Antonio Callado)", ligeiramente revisto e modificado, é o fragmento de um diálogo com o romancista, por ocasião de um depoimento seu na FFLCHUSP, em 16/9/1985. Apareceu em: *I Encontro de crítica textual: o manuscrito moderno e as edições.* S. Paulo, FFLCHUSP (1986) pp. 67-70.
6. "Gabeira em dois tempos". O primeiro dos dois ensaios, reunidos agora sob esse título, foi publicado na revista *Discurso,* n.º 12, S. Paulo, Liv. Ed. Ciências Humanas, 1980, pp. 69-82. O seguinte saiu no Folhetim da *Folha de S. Paulo,* n.º 242, 6/9/1981, pp. 6-7.
7. "Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)" foi lido no Seminário de ficção mineira II. De Gui-

marães Rosa a nossos dias, realizado em Belo Horizonte, em 23/11/1982. Foi publicado depois pelo Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, em 1983, no livro que documentou aquele evento. Apareceu também no Folhetim da *Folha de S. Paulo,* n.º 314 e 315, de 23/1/1983 e 30/1/1983, pp. 3-5 e 10-12. Foi reproduzido ainda no Suplemento Literário do *Minas Gerais,* em 21/3/1987, pp. 1-4.

8. "Juan Rulfo: pedra e silêncio" apareceu no Folhetim da *Folha de S. Paulo,* n.º 467, 19/1/1986, pp. 4-5.
9. "Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984)" foi escrito a pedido de Roberto Schwarz para a revista *Novos Estudos,* S. Paulo, CEBRAP, n.º 9, jul. 1984, pp. 28-35.
10. "Literatura, exílio e utopia" saiu no *Leia Livros,* ano VI, n.º 60, agosto de 1983, p. 13.
11. "Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano" foi escrito, a pedido de Elsa Miné, para um número especial sobre o Autor, no *Boletim bibliográfico* da Biblioteca Mário de Andrade, v. 45 n. (1/4), jan. a dez. 1984 (ed. em 1986), pp. 67-90.
12. "Enigma e comentário (Epílogo)" é inédito.